



cu ochii
larg deschiși

JULIAN BARNES

ESEURI DESPRE ARTĂ

NEMIRA

colecție coordonată de Dana Ionescu

BABEL

JULIAN BARNES s-a născut în Leicester, Anglia, în 1946. A studiat la City of London School între 1957 și 1964, apoi la Magdalen College, Oxford, absolvind (cu onoruri) în 1968 secția de limbi moderne. După încheierea studiilor, a lucrat ca lexicograf pentru *Oxford English Dictionary* timp de trei ani. Din 1977, a devenit redactor literar și a semnat recenzii în *New Statesmen* și *New Review*. Între 1979 și 1986 a realizat cronici de televiziune, mai întâi pentru *New Statesmen* și apoi pentru *Observer*.

Opera lui Julian Barnes numără peste cincisprezece volume de proză, povestiri scurte și eseuri, cariera sa literară fiind încununată de numeroase premii și distincții: Somerset Maugham Award pentru *Metroland* (1981), Geoffrey Faber Memorial Prize (1985), Prix Médicis pentru *Papagalul lui Flaubert* (1986), E.M. Forster Award (decernat de American Academy and Institute of Arts and Letters, 1986), Gutenberg Prize (1987), Grinzane Cavour Prize (1988), Prix Femina pentru *Trois* (1992). A fost de trei ori finalist la Booker Prize: în 1984 pentru *Papagalul lui Flaubert*, în 1998 pentru *Anglia*, Anglia și în 2005 pentru *Arthur & George*. Statul francez i-a acordat în 1988 titlul de Chevalier des Arts et des Lettres, în 1995 a fost numit Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, iar în 2004 a primit titlul de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. De asemenea, în

1993 a primit Shakespeare Prize acordat de fundația FVS, iar în 2004 a primit Premiul Statului Austriac pentru Literatură Europeană. În prezent locuiește la Londra.

În 2011, i-a fost decernat Man Booker Prize pentru romanul *Sentimentul unui sfârșit* (Editura Nemira, 2013). Printre cele mai recente volume ale sale se numără *Niveluri de viață* și *Pe fereastră*, ambele apărute la Editura Nemira.

cu ochii
larg deschiși

JULIAN BARNES

Traducere din limba engleză

RADU PARASCHIVESCU

NEMIRA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BARNES, JULIAN

Cu ochii larg deschiși / Julian Barnes; trad.: Radu Paraschivescu. - București: Nemira Publishing House, 2016

ISBN print: 978-606-758-479-0

ISBN epub: 978-606-758-624-4

ISBN mobi: 978-606-758-625-1

I. Paraschivescu, Radu (trad.)

821.111.1-4=135.1

Julian Barnes

KEEPING AN EYE OPEN

© Julian Barnes, 2015

© Nemira, 2016

Coperta: Cristian FLORESCU, Ana NICOLAU

Redactor: Dana IONESCU

Lectori: Mihaela STAN, Ecaterina DERZSI

Tehnoredactor: Alexandru CSUKOR

Tehnoredactor ebooks: Mihai Eftimescu

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

Cuprins

[Despre autor](#)

[Introducere](#)

[Géricault: catastrofa devenită artă](#)

[Delacroix: cât de romantic?](#)

[Courbet: nu-i așa, ci așa](#)

[Manet: în negru și alb](#)

[Fantin-Latour: bărbați înșiruți](#)

[Cézanne: păi, mărul se mișcă?](#)

[Degas: și femeile](#)

[Redon: în sus, în sus!](#)

[Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe](#)

[Vuillard: poți să-i spui Édouard](#)

[Vallotton: nabistul străin](#)

[Braque: inima picturii](#)

[Magritte: pasărea în ou](#)

[Oldenburg: hazul bun și moale](#)

[Și devine artă?](#)

[Freud: episodistul](#)

[Hodgkin: cuvinte pentru H.H.](#)

[Mulțumiri](#)

[Bibliografie](#)

[Listă de ilustrații](#)

[Note](#)

Lui Pat

Introducere

Cu vreo câțiva ani în urmă, un prieten jurnalist, pe care revista unde lucra l-a trimis la Paris, a devenit, în succesiune rapidă, tatăl a doi copii. De îndată ce micuții au început să focalizeze corespunzător, tatăl i-a dus la Luvru, expunându-le cu tandrețe retinele de copilași câtorva dintre cele mai mari tablouri ale lumii. Nu știu dacă le-a pus și muzică clasică în timp ce erau în pânțelele matern, așa cum fac unii viitori părinți; însă m-am trezit întrebându-mă din când în când ce aveau să ajungă copiii aceia: fie directori prezumtivi la MoMA ¹, fie adulți lipsiți cu desăvârșire de simț vizual și având oroare de galeriile de artă.

Părinții mei n-au încercat să mă alimenteze cu cultură nici în fragedă pruncie, nici la alte vârste; pe de altă parte, nici n-au căutat să mă îndepărteze de ea. Amândoi erau profesori, ceea ce înseamnă că artele frumoase – sau mai bine zis ideea de arte frumoase – se bucurau de respect în casă. Aveam cărți de calitate pe rafturi, ba chiar și un pian în sufragerie – chit că nimeni n-a cântat vreodată la el cât am fost copil. Mama îl primise cadou de la afectuosul ei tată pe când era o pianistă tânără, capabilă și de viitor. Cu toate astea, cariera ei de pianistă s-a încheiat la douăzeci și ceva de ani, când s-a trezit în fața

unei piese foarte grele de Scriabin. După ce a încercat de mai multe ori (în zadar) s-o interpreteze, și-a dat seama că ajunsese la un nivel pe care i-ar fi fost cu neputință să-l depășească. A terminat-o cu pianul brusc și definitiv. Chiar și așa însă, pianul n-a putut fi scos din casă; s-a mutat odată cu ea, urmând-o credincios când s-a măritat, iar pe urmă când a devenit mamă, a îmbătrânit și a rămas văduvă. Pe capacul lui șters de praf cu regularitate se găseau mai multe portative, inclusiv piesa de Scriabin pe care mama o abandonase cu câteva decenii în urmă.

În ceea ce privește artele frumoase, în casă se găseau trei tablouri în ulei. Două înfățișau scene rurale din Finistère și fuseseră pictate de un *assistant* francez al tatălui meu. Într-un fel, erau la fel de înșelătoare ca pianul, dat fiind că „unchiul Paul”, cum i se spunea, nu le pictase *en plein air* ²; la drept vorbind, copiasse și mărise niște ilustrate. Am și acum pe birou originalele de la care a pornit (unul mânjit cu vopsea roșie). Al treilea tablou, care se afla în vestibul, era ceva mai puțin autentic. Era o lucrare în ulei și cu ramă aurită, înfățișând un nud de femeie – probabil imitația obscură din secolul al XIX-lea a unui original la fel de obscur. Părinții mei o cumpăraseră la o licitație desfășurată în cartierul de la marginea Londrei unde locuiam. Mi-o amintesc mai cu seamă fiindcă mi s-a părut complet neerotică. Era ceva foarte ciudat, pentru că majoritatea celorlalte reprezentări ale unor femei fără haine avuseseră un efect sănătos asupra-mi. Poate că asta făcea de fapt arta: fiind solemnă, răpea farmecul vieții.



Quimperlé (Finistère): Podul înflorit

Au existat și alte dovezi despre acest scop și efect al artei: plicticosul teatrul de amatori la care ne duceau ai mei (pe fratele meu și pe mine) o dată pe an, precum și aridele discuții despre artele frumoase pe care le ascultau la radio. La doisprezece sau treisprezece ani, ajunsese un mic filistin sănătos, interesat de sport și de benzile desenate, de genul celor pe care englezii se pricep atât de bine să-i producă. Nu aveam voce și ureche muzicală, nu învățasem să cânt la niciun instrument, nu făcusem desen la școală și nu jucasem niciun rol după o apariție mută de tip cameo pe post, de Al Treilea Înțelept, petrecută la vârsta de șapte ani. Deși făcusem cunoștință cu literatura ca materie din programă și începeam să pricep în ce fel se lega ea de viața reală, am privit-o în primul rând ca pe un obiect de studiu din care trebuia să dau examene.

Am fost dus odată la Wallace Museum din Londra: și mai multe rame aurite, și mai multe nuduri neerotice. Am stat o vreme în fața unuia dintre tablourile cele mai cunoscute ale muzeului: *Cavalerul care râde* al lui Frans Hals. N-am priceput nici în ruptul capului la ce se hlizea bărbatul cu mustață caraghioasă sau de ce trebuia să fie un tablou interesant. Probabil că m-au dus și la National Gallery, dar nu-mi amintesc nimic. Abia în vara lui 1964, când am stat câteva săptămâni la Paris, între școală și universitate, am început să mă uit la tablouri din proprie inițiativă. Și, deși mai mult ca sigur că am fost și la Luvru, cel mai mult m-a impresionat un muzeu mare, întunecos și nu foarte căutat – poate și fiindcă nu mai era nimeni acolo, drept care n-am simțit presiunea emulativă de a reacționa în vreun fel. Muzeul Gustave Moreau, de lângă Gara Saint-Lazare, îi fusese lăsat statului francez la moartea pictorului, în 1898, și, judecând după mohoreala și murdăria dinăuntru, părea mai degrabă neglijat de atunci. La etaj se găsea atelierul uriaș, cât un șopron, al lui Moreau, încălzit prost de o sobă mare și neagră, care probabil că rămăsese în funcțiune de la moartea artistului. Tablouri slab luminate atârnav de deasupra podelei până în tavan, în timp ce mai multe scrinuri mari de lemn aveau sertare înguste, pe care le puteai scoate ca să cercetezi sute de desene preliminare. Până atunci nu mai văzusem niciun tablou de Moreau și nu știam nimic despre el (ca să nu mai spun că era singurul pictor contemporan cu el pe care Flaubert îl admira din toată inima). Nu prea știam ce să înțeleg din opera lui: exotică, încărcată, de o strălucire sumbră, cu un amestec straniu de simbolism privat și public, din care nu puteam să descifrez mare lucru. Poate că ce m-a atras a fost tocmai acest mister și poate că l-am admirat atât de mult pe Moreau fiindcă nu mi-a spus nimeni s-o fac. Dar țin minte sigur că acesta a fost locul unde m-am uitat pentru prima oară din proprie inițiativă la tablouri, în loc să mă aflu – pasiv și supus – în prezența lor.

Moreau mi-a plăcut și pentru că era foarte ciudat. La vârsta fragedă pe care-o aveam ca privitor, eram atras de artă cât mai transformatoare cu putință; mai mult, mi se părea că acesta era rostul însuși al artei. Luai viața și o preschimbai, printr-un proces secret și charismatic, în altceva: ceva legat de viață, dar mai puternic, mai intens și, preferabil, mai straniu. Dintre pictorii trecutului, mă atrăgeau El Greco și Tintoretto pentru elongațiile lichide ale formei, Bosch și Bruegel pentru plasmuirile lor fantastice și Arcimboldo pentru construcțiile spirituale și emblematice. Iar dintre pictorii secolului XX – din rândul moderniștilor, oricum – m-au emoționat foarte mult toți cei care au transformat realitatea în cuburi și linii oblice, în vârtejuri viscerale, *sploshing*-uri intense, carioaje inteligente și construcții enigmatice. Dacă l-aș fi cunoscut pe Apollinaire nu doar ca pe un poet modernist (și, prin urmare, admirabil), aș fi aprobat felul cum a lăudat cubismul ca pe o reacție „nobilă” și „necesară” împotriva „frivolității contemporane”. Cât despre istoria mai cuprinzătoare și mai lungă a picturii, bineînțeles că-mi dădeam seama că Dürer, Memling și Mantegna erau sclipitori, însă tindeam să cred că realismul e un fel de cadru eronat al artei.

Era o abordare normală și normal de romantică. A trebuit să văd multe tablouri înainte să înțeleg că, departe de-a fi tabăra de bază pentru aventurile la mare altitudine ale altora, realismul putea fi la fel de autentic și chiar la fel de straniu, că și el implica opțiune, organizare și imaginație, așa că, în felul lui, putea să fie la fel de transformator. Urma să aflu, încet-încet, și că există pictori din care provii (ca rafaeliții), pictori spre care evoluezi (Chardin), pictori față de care simți o indiferență îndelungată și tristă (Greuze), pictori de care devii conștient brusc, după ani întregi în care nu-i observi (Liotard, Hammershoi, Cassatt, Vallotton), pictori incontestabil mari, dar față de care ai mereu o reacție neglijentă (Rubens), și pictori care,

indiferent câți ani ai, rămân întotdeauna și cu încăpățânare mari (Piero, Rembrandt, Degas). Iar apoi – e posibil ca acesta să fi fost progresul cel mai lent – mi-am permis să cred sau, mai bine zis, să văd că modernismul nu era în întregime minunat. Că unele părți erau mai bune decât altele, că poate Picasso era vanitos, Miró și Klee erau drăguți, Léger era repetitiv și așa mai departe. În cele din urmă, mi-am dat seama că modernismul avea puncte tari, puncte slabe și o desuetudine intrinsecă, la fel ca toate celelalte mișcări artistice. Ceea ce nu l-a făcut mai puțin interesant, ci dimpotrivă.

Cu toate astea, în 1964 mi-am dat seama că era mișcarea „mea”. Și m-am simțit norocos că unii dintre marii moderniști erau încă în viață. Braque murise cu un an în urmă, dar Picasso, marele lui rival (în viață și în artă), trăia, asemenea suavului escroc Salvador Dalí, la fel ca Magritte și Miró (plus Giacometti, Calder și Kokoschka). Câtă vreme unii exponenți ai lui continuau să lucreze, modernismul nu putea fi încredințat muzeelor și universitarilor. Era valabil și pentru celelalte arte: în 1964, T.S. Eliot și Ezra Pound trăiau, la fel și Stravinski, pe care l-am văzut o dată dirijând un concert la Royal Festival Hall din Londra. Acest sentiment al vieții mele care se suprapunea (fie și puțin) vieții lor a fost important într-un fel de care atunci nu mi-am dat seama pe deplin, fiindcă încă nu aveam de unde să știu că urma să ajung scriitor. Însă oricine începea să se exprime în cadrul vreuneia dintre artele din cea de-a doua jumătate a secolului XX trebuia să studieze modernismul: să-l înțeleagă, să-l digere, să-și dea seama de ce și cum schimbase lucrurile și să decidă unde se situa, ca artist potențial, după modernism. Puteai (și chiar trebuia) să-ți alegi un drum al tău, însă nu aveai cum să ignori pur și simplu mișcarea, să te prefaci că nu există. În plus, în anii '60 se contura o altă generație și se pregătea încă una – apăreau postmodernismul, apoi postmodernismul târziu și tot așa, până când, în cele din urmă,

rămâneai fără etichetări. Un critic literar din New York avea să mă numească la un moment dat „prepostmodernist“, o etichetă pe care încă n-am elucidat-o.

Deși atunci nu-mi dădeam seama, acum înțeleg că felul cum am prelucrat modernismul, felul cum l-am savurat și felul cum m-am lăsat emoționat de el s-au legat mai degrabă de artă decât de literatură. Ieșirea din realism părea mai ușor de făcut în pictură decât pe pagina tipărită. Într-un muzeu te deplasai dintr-o galerie în alta, citind ceva ce părea o narațiune clară: de la Courbet, Manet, Monet și Degas la Cézanne, pe urmă la Braque și Picasso, și gata – ajungeai unde trebuia! În cazul romanului, totul părea mai complicat și mai puțin linear, cu mai mulți pași înapoi. Dacă primul mare roman european a fost *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, autoconștiința sa narativă, artificiile și întâmplările ciudate l-au făcut modern, postmodern, realist magic – toate laolaltă. La fel, dacă primul mare roman modern a fost *Ulise*, cum se face că părțile lui cele mai bune au fost cele mai realiste, cele care zugrăvesc cel mai veridic viața de zi cu zi? Nu-mi dădeam seama – nu eram încă în stare să înțeleg – de coexistența obișnuită în toate artele a două lucruri care se petrec în același timp: dorința de înnoire și dialogul continuu cu trecutul. Toți marii inovatori se uită la cei de dinaintea lor, la cei care le-au permis să se ducă și să procedeze altfel, iar omagiile pictate aduse predecesorilor sunt un trop des întâlnit.

În același timp, există și progres – adesea stângaci, întotdeauna necesar. În 2000, Academia Regală a organizat o expoziție intitulată *1900 – arta la răscruce*. Ea prezenta, fără locuri de expunere privilegiate sau complicități ale curatorilor, mostre din ce se admirase și ce se cumpărase până la sfârșitul secolului, indiferent de școală, afiliere sau judecată critică ulterioară. Tablourile lui Bouguereau și ale

Lordului Leighton erau expuse lângă lucrări de Degas și Munch; academismul inert și relatarea plicticoasă, lângă libertățile diafane ale impresionistilor; realismul sânguinos și didactic, lângă expresionismul fervent; pornoșag mios și contemplări erotice, naiv inconștiente, lângă cele mai noi încercări de prezentare veridică a corpului prin tușe groase. Dacă o asemenea expoziție s-ar fi organizat chiar în 1900, vi i-ați fi putut imagina pe vizitatori buimaci și derutați în fața acestor enorme contradicții estetice. Iată actualitatea cacofonică, suprapusă și ireconciliabilă, care avea să fie blindată ulterior cu argumente și nivelată până la a deveni istorie a artei, cu virtutea și viciul atribuite, cu victoria și înfrângerea calculate, cu prostul-gust dojenit. Evitând cu bună știință să instruiască, această expoziție a pledat limpede pentru un singur lucru: „nabila necesitate” a modernismului.

Flaubert credea că e imposibil să explici o formă de artă prin alta și că marile tablouri nu au nevoie de cuvinte explicative. Braque era de părere că am atinge starea ideală când n-am mai spune absolut nimic în fața unui tablou. Dar suntem foarte departe de atingerea acelei stări. Rămânem creaturi incorrigibil verbale, cărora le place să explice lucrurile, să-și formeze opinii, să argumenteze. Puși în fața unei picturi, începem să sporovăim – fiecare în felul lui. Când se plimba printr-o galerie de artă, lui Proust îi plăcea să vorbească despre oamenii din viața reală de care-i aminteau cei din tablouri – ceea ce ar fi putut fi o metodă abilă de evitare a confruntării estetice directe. Dar foarte puține tablouri ne lasă fără grai sau ne impun să tăcem. Iar, dacă dăm peste vreunul, nu trece mult și vrem să explicăm și să înțelegem însăși tăcerea în care am fost siliți să ne cufundăm.

În 2014 m-am întors la Muzeul Gustave Moreau pentru prima dată într-o jumătate de secol. În mare parte, rămăsese la fel cum mi-l

fixasem în memorie: cavernos, mohorât și ticsit de tablouri. Vechea sobă de tuci fusese scoasă la pensie și redusă la o funcție pur decorativă; și uitasem că, atunci când gândise casa, Moreau își rezervase nu unul, ci două ateliere uriașe, unul deasupra celuilalt, legate între ele de o scară în spirală, din fier forjat. Muzeul se încăpățânează să rămână și astăzi în partea secundară a atracțiilor turistice pariziene. Iar între timp eu dădusem peste părerea lui Degas despre locul acela. Degas se gândea la propriul lui muzeu postum, dar o vizită în Rue de La Rochefoucauld l-a făcut să renunțe. La ieșire, pictorul a remarcat: „Cât de sinistru (...) parc-ar fi un cavou de familie (...). Toate tablourile înghesuite unul în altul seamănă cu un *Thesaurus* sau cu un *Gradus ad Parnassum* ³.”

De data asta, o parte din mine a fost impresionată de eul meu mai tânăr – de faptul că nu mă răsucisem pe călcâie și n-o zbughisem afară. Am încercat să insist, spunându-mi că jumătatea de secol în care mă uitasem la tablouri îmi permitea acum să-l apreciez pe Moreau mai bine decât o făcusem prima dată. Însă am văzut din nou aceeași mărime de tip cinemascop și aceleași culori mate, de tip technicolor; aceeași trufie, aceeași repetiție tematică, aceeași tenacitate solemnă a sexualității. (Moreau l-a întrebat cândva pe Degas: „Chiar îți propui să readuci pictura la viață cu ajutorul dansului?” Degas a replicat: „Dar tu îți propui s-o înnoiești prin bijuterii?”) Deși aș fi putut să admir până la un punct tehnica – mai cu seamă inovația prin care Moreau adăuga tuș contururilor și ornamentelor de pe suprafața pictată –, după două ore mă trezeam că încerc în continuare, dar fără succes. Flaubert care-l admira pe Gustave Moreau era mai degrabă cel din *Salammbô* decât cel din *Doamna Bovary*. Arta lui era și rămânea livrescă: provenea din studiul universitar, fără să fi dat impresia că trecuse vreodată printr-o etapă intermediară în care debordase de

viață, văpaie și emoție. Iar dacă înainte o considerasem interesantă prin straniețe, acum nu mi se mai părea îndeajuns de stranie.

Am început să scriu despre artă într-un capitol din romanul meu *O istorie a lumii în zece capitole și ½* (1989) despre *Pluta Meduzei* de Géricault. De atunci n-am mai respectat un plan anume. Însă am descoperit, când am asamblat aceste bucăți, că reconstituiseam fără să vreau povestea aceea pe care mă gândisem s-o citesc cândva în anii 1960: povestea felului în care și-a croit drum arta (îndeosebi arta franceză) de la romantism la realism și, mai departe, la modernism. Partea de mijloc a respectivei perioade – cam din 1850 până prin 1920 – continuă să mă fascineze, ca un timp al rostirii de mari adevăruri, combinat cu o reexaminare fundamentală a formelor artei. Cred că avem în continuare mult de învățat din vremea aceea. Și, chiar dacă am avut dreptate, copil fiind, despre banalitatea nudului pe care-l aveam acasă, m-am înșelat în deducțiile despre solemnitățile artei. Artă nu se mărginește să capteze și să exprime emoția, freacățul vieții. Uneori face și mai mult: ea chiar *este* acel freacăț.

Géricault: catastrofa devenită artă

I

A început cu un semn.

Ocoliseră capul Finisterre și navigau spre sud, cu un vânt ușor din spate, când fregata a fost înconjurată de un banc de marsuini. Cei aflați la bord s-au înghesuit la pupa, pe frontonul dunetei, minunându-se cum de reușeau animalele să dea târcoale unui vas care se deplasa deja cu nouă sau zece noduri pe oră. Pe când admirau cu toții vioiciunea marsuinilor, s-a auzit un strigăt. Un băiat de serviciu căzuse printr-unul dintre hublourile de la babord. S-a tras un foc de avertisment, a fost lăsată la apă o plută de salvare, iar vasul s-a oprit în loc. Însă toate manevrele au fost efectuate anevoie, așa că în clipa când s-a decis lăsarea la apă a bărcii cu șase vâsle a fost prea târziu. N-au mai reușit să găsească pluta și cu atât mai puțin pe băiat. Avea doar cincisprezece ani, iar cei care-l cunoșteau susțineau că era un bun înotător, motiv pentru care au presupus că izbutise, probabil, să ajungă la plută. Dacă lucrurile au stat într-adevăr așa, fără îndoială că acolo și-a găsit sfârșitul, după ce va fi trecut prin chinuri cumplite.

Expediția spre Senegal a lăsat la apă patru vase: o fregată, o corvetă, o goeletă și un bric. Ea pornise din insula Aix pe 17 iunie 1816, având la bord

365 de oameni. După tristul episod, și-a continuat drumul spre sud cu un om în minus. Marinarii s-au aprovizionat la Tenerife, unde au încărcat vinuri alese, portocale, lămâi, smochine indiene și tot felul de legume. Tot acolo au avut ocazia să sesizeze depravarea localnicilor: femeile din Saint Croix stăteau în pragul ușilor și-i îmbiau pe francezi să intre, convinse că accesele de gelozie ale soților aveau să fie lecuite de călugării Inchiziției, care aveau să vorbească dezaprobat despre mania conjugală ca despre un dar orbitor al Satanei. Pasagerii speculativi au pus acest comportament pe seama soarelui din sud, a cărui putere, se știe, înmoaie atât legăturile naturale, cât și pe cele de resort moral.

Din Tenerife, expediția s-a îndreptat spre sud-sud-vest. Mica flotilă s-a împrăștiat nu după mult timp din cauza vânturilor puternice și a unor erori de navigație. Fregata a fost singura care a izbutit să treacă de tropice și să dea ocol capului Barbas, deplasându-se în general aproape de țărm, câteodată la mai puțin de o lovitură de tun. Marea era împânzită de stânci, iar brigantinele nu aveau cum să navigheze în ape de mică adâncime. Tocmai ocoliseră capul Blanco – sau cel puțin așa credeau –, când au observat că adâncimea începuse să scadă. Au efectuat măsurători din jumătate în jumătate de oră. În zori, domnul Maudet, care era de cart, a făcut probe de adâncime cu ajutorul unei cotinețe și a estimat că ajunseseră la marginea recifului Arguin. Sfaturile i-au fost nesocotite. Însă până și cei neumblați pe mare și-au dat seama că apa își schimbase culoarea, de părțile laterale ale vasului începuseră să se prindă ierburi și fuseseră observați deja o mulțime de pești. Deși marea era calmă și cerul, albastru, situația nu era defel îmbucurătoare. Măsurătorile firului cu plumb au indicat optsprezece stânjeni, iar la scurt timp după aceea, doar șase. Fregata, care oricum își micșorase viteza, s-a poticnit de trei ori la rând și pe urmă s-a oprit. Ultima măsurătoare a indicat o adâncime de 5,60 metri.

Din nefericire, se ciocniseră de recif chiar când fluxul ajunsesese la nivelul maxim. Cum marea prinsese să se-agite, încercările de eliberare a vasului au eșuat. În mod sigur, fregata nu mai avea nicio șansă de a-și continua drumul. Și, cum bărcile de la bord nu erau suficient de mari ca să încapă

întregul personal, s-a trecut la construirea unei plute pe care urma să stea cei care nu aveau loc în bărci. Pe urmă pluta avea să fie trasă până la țărm și toți oamenii aveau să fie salvați. Planul a fost întocmit până în cele mai mici amănunte, dar, așa cum aveau să declare ulterior două persoane, a fost trasat pe un nisip spălat apoi de valurile egoismului.

Pluta a fost construită ca la carte, după care s-au repartizat locurile din bărci și s-au pregătit proviziile. În zori, când apa din cală ajunsese deja la 2,70 metri, iar pompele de evacuare nu mai făceau față, s-a dat ordinul de abandonare a vasului. Cu toate astea, dezordinea a pus stăpânire pe acel plan întocmit cu minuțiozitate. Nu s-a mai ținut cont de repartizarea locurilor, iar proviziile au fost manevrate neglijent, uitate sau pierdute în ape. Pe plută urma să se suie 150 de oameni: 120 de soldați, inclusiv ofițeri, 29 de marinari și o femeie. Însă nici cincizeci de persoane nu se urcaseră pe refugiul plutitor, lung de douăzeci de metri și lat de șapte, că pluta s-a scufundat cu cel puțin șaptezeci de centimetri. Oamenii au aruncat butoaiele cu făină care fuseseră aduse la bord, iar pluta a început să se ridice. Însă, când s-au suit și ceilalți, a coborât la loc. După încărcarea totală, a ajuns la un metru sub linia de plutire, iar cei care apucaseră să urce erau atât de înghesuiți, încât le era imposibil să facă un pas; și în față, și în spate stăteau în apă până la brâu. Butoaiele cu făină au fost readuse de valuri în apropierea plutei, ca de altfel și un sac cu biscuiți, de 12,5 kilograme, pe care apa i-a transformat imediat într-o substanță păstoasă.

Inițial s-a propus ca unul dintre ofițerii de marină să preia comanda plutei, însă acesta a refuzat să se urce pe ea. La șapte dimineața s-a dat semnalul de plecare, iar mica flotilă s-a îndepărtat de fregata abandonată. Șaptesprezece persoane refuzaseră deja să plece de pe vas sau se ascunseseră, așa că au rămas la bord ca să-și afle soarta.

Pluta a fost trasă de patru bărci precedate de o pinasă care verifica intermitent adâncimea apei. Când bărcile și-au ocupat pozițiile convenite, oamenii de pe plută au început să strige *Vive le roi!* ⁴ și au înălțat un steag alb în vârful unei muschete. Însă, chiar în această clipă de speranță intensă

și de iluzie a salvării, vânturile care băteau pe mare au fost acoperite de uraganul nimicitor al egoismului. Unul câte unul, odgoanele de remorcare au fost slăbite – nu se știe dacă din interes personal, incompetență, greșeală dublată de ghinion sau necesitate aparentă.

Pluta nu ajunsese nici la două leghe de fregată, când a fost la rândul ei părăsită. Cei de la bord aveau vin, puțin coniac, apă și ceva biscuiți muiți. Lipsiți de vâsle sau cârmă, nu puteau să controleze pluta și cu atât mai puțin să-i ajute să rămână în poziția inițială pe cei care-o populau și care se ciocneau mereu unii de alții, fiind de fapt la cheremul valurilor. În prima noapte s-a iscat o furtună care a hurducat puternic pluta, iar strigătele celor de la bord s-au amestecat cu vuietul brizanților. Unii au legat funii de lemnele din care fusese construită pluta și s-au ținut zdravăn de ele, însă au fost zgâlțâiți cu toții fără milă. La ivirea zorilor se auzeau o sumedenie de văicăreli, iar oamenii promiteau cerului lucruri pe care știau că nu aveau să le îndeplinească, pregătindu-se de o moarte ce părea iminentă. Oricât am încerca să ne închipuim cât de mare a fost groaza care i-a cuprins pe naufragiați, tot nu ne-am apropia de adevăr.

În ziua următoare, marea a fost potolită și mulți au început să spere din nou. Cu toate astea, doi tineri și un brutar, convinși că nu aveau cum să scape de la moarte, și-au luat adio de la camarazii lor și s-au aruncat de bunăvoie în mare. În cursul aceleiași zile, toți cei de pe plută au început să aibă halucinații. Unii și-au închipuit că zăriseră uscatul, alții au reperat vase venite să-i salveze, iar sfărâmarea acestor speranțe înșelătoare de stâncile crudei realități a provocat o deznădejde cu atât mai mare.

În cea de-a doua noapte groaza a fost și mai intensă. Marea s-a dovedit agitată, iar pluta a fost în permanență la un pas de răsturnare; ofițerii strânși lângă catargul mic le-au ordonat soldaților din partea opusă să contrabalanseze forța valurilor. Mai mulți bărbați, siguri că nu aveau scăpare, au dat cep unui butoi cu vin și s-au hotărât să-și aline suferința ultimelor clipe renunțând la puterea rațiunii; operațiunea a reușit până când apa mării a început să se infiltreze în butoi și să strice vinul. Simțind că-și

ies din minții, bărbații, și așa atinși, s-au hotărât să distrugă tot ce puteau, astfel că au încercat să taie funiile care țineau laolaltă lemnele plutei. Pentru că rebelilor li s-a opus rezistență, s-a iscat o luptă crâncenă în mijlocul valurilor, în noaptea aceea neagră ca tăciunele. Ordinea a fost restabilită și a urmat o oră de liniște relativă. Însă la miezul nopții, soldații s-au răsculat și și-au atacat superiorii cu cuțite și săbii; cei neînarmați erau atât de înnebuniți, încât au început să-i sfâșie cu dinții pe ofițerii care au avut de îndurat numeroase mușcături. Mai mulți oameni au fost aruncați în mare, călcați în picioare sau înjunghiați. S-au azvârlit peste bord două butoaie cu vin și ce rămăsese din apa de băut. Când răzvrătiții au fost în sfârșit puși cu botul pe labe, pluta gema deja de cadavre.

În timpul primei revolte, un muncitor pe nume Dominique, care li se alăturase rebelilor, a fost aruncat în mare. Auzind strigătele înduioșătoare ale subalternului trădător, inginerul sub comanda căruia lucrau toți muncitorii a plonjat peste bord și, înșfăcându-l pe răufăcător de păr, a reușit să-l aducă pe plută. Capul lui Dominique fusese aproape despicat de o lovitură de sabie. Rana a fost bandajată pe întuneric și nenorocitul s-a văzut readus la viață. Însă nici nu și-a revenit bine și, nerecunoscător din fire, li s-a alăturat la loc rebelilor și s-a răsculat cu ei și a doua oară. De data asta, n-a mai avut parte nici de noroc, nici de milă, fiind dat pieirii în aceeași noapte.

Nefericiții supraviețuitori erau acum amenințați de delir. Unii și-au făcut vânt în mare, alții s-au lăsat pradă toropelii, iar câțiva nenorociți în ultimul hal s-au repezit cu săbiile scoase la tovarășii lor, cerând să li se dea o *aripioară de pui*. Inginerul care îl salvase pe muncitorul Dominique datorită curajului său se visa pe câmpiile frumoase ale Italiei și își imagina că unul dintre ofițeri îi spunea: „Țin minte că bărcile ne-au lăsat baltă, dar nu trebuie să ne temem. Tocmai i-am scris guvernatorului și-n câteva ore o să fim salvați.” Iar inginerul, calm în plin delir, îi răspundea astfel: „Ai o porumbiță care să-ți ducă ordinele cu o asemenea repeziciune?”

Rămăsese un singur butoi cu vin pentru cei șaiszeci de oameni încă pe plută. Aceștia au strâns plăcuțele cu numerele de identificare ale soldaților și le-au

transformat în cârlige de pescuit, după care au luat o baionetă și au improvisat un harpon pentru capturat rechini. Doar că primul răpitor ivit a prins baioneta, a îndreptat-o la loc cu o mișcare violentă a maxilarelor, iar pe urmă și-a văzut de treabă și s-a îndepărtat.

A fost nevoie de resurse extreme pentru a le prelungi existența nefericită. Câțiva dintre cei care supraviețuiseră rebeliunii din cursul nopții s-au năpustit pe leșuri și au smuls hălci din ele, înfulecându-le cât ai clipi. Majoritatea ofițerilor au refuzat această hrană, deși unul a propus s-o pună la uscat pentru a fi mai ușor digerabilă. Unii au încercat să mestece curelele săbiilor, cartușierele și fâșiile de piele care le împodobeau pălăriile, dar în zadar. Un marinar a vrut să-și mănânce excrementele, însă i-a fost peste poate.

A treia zi a fost calmă și frumoasă. S-au odihnit, numai că vise crude s-au adăugat grozăviilor deja provocate de foame și sete. Pluta, pe care se afla mai puțin de jumătate din numărul inițial de persoane, se ridicase puțin din apă, ca un avantaj neprevăzut al rebeliunii înăbușite în timpul nopții. Totuși, cei care se găseau la bord erau în apă până la genunchi și se puteau odihni doar dacă stăteau în picioare, îngrămădiți unii în alții într-o masă compactă. În cea de-a patra dimineață, au observat că paisprezece dintre tovarășii lor muriseră în cursul nopții. Cadavrele au fost aruncate în mare, mai puțin unul, păstrat pentru a ostoi foamea celorlalți. La ora patru în după-amiaza aceleiași zile, un stol de pești zburători a survolat pluta, iar mulți i s-au prins din greșeală de margini. Noaptea oamenii au pregătit peștii, însă au fost atât de flămânzi, iar porțiile atât de mici, încât cei mai mulți au adăugat carne de om, găsind noua combinație nu tocmai respingătoare. Când carnea a fost prezentată în această formă, au început s-o mănânce până și ofițerii.

Din ziua aceea s-au deprins cu toții să mănânce carne de om. Noaptea următoare avea să le aducă noi provizii. Câțiva spanioli, italieni și negri, neutri pe durata primelor revolte, au ticluit un plan ca să-și arunce superiorii peste bord și să se îndrepte spre țărmul pe care-l credeau aproape, ducând cu ei toate bunurile de preț care fuseseră strânse într-un

sac cocoțat în vârful catargului. A avut loc din nou o luptă aprigă, iar puntea a fost încă o dată scăldată în sânge. După ce s-a înăbușit și această a treia rebeliune, la bord n-au rămas mai mult de treizeci de oameni, iar pluta a reușit să se ridice încă puțin din apă. Fiecare om de pe ea era rănit, iar apa sărată a mării le ajungea mereu la răni, făcându-i să urle de durere.

În cea de-a șaptea zi, doi soldați s-au pitit în spatele ultimului butoi cu vin, l-au găurit și au început să bea din el cu paiul. Au fost aruncați în apă imediat ce-au fost descoperiți, potrivit necesarei legi care fusese adoptată.

A venit apoi momentul când a trebuit să se ia cea mai grea hotărâre. La ultima numărătoare se constatare că mai erau douăzeci și șapte de oameni. Dintre ei, cincisprezece mai puteau trăi câteva zile; cât despre ceilalți, aveau răni grave, mulți delirau, iar șansele de supraviețuire erau minime. Totuși, firește că până în clipa morții aveau să consume în continuare din proviziile și așa diminuate. S-a calculat că ei singuri ar fi putut bea echivalentul a treizeci sau patruzeci de sticle cu vin. Să-i treci la jumătate însemna să-i ucizi lent și în chinuri. Așa că, după o discuție purtată sub semnul celei mai negre deznădejdi, cei cincisprezece oameni relativ întregi au conchis că, spre binele celor care chiar puteau supraviețui, tovarășii lor grav răniți sau bolnavi trebuiau azvârliți în mare. Trei marinari și un soldat, cu inimile împietrite de spectacolul zilnic al morții, au dus la îndeplinire execuțiile cumplite, dar necesare. Cei sănătoși au fost despărțiți de cei bolnavi la fel cum fuseseră despărțiți la începuturi nespurcații de spurcați.

După jertfa cea crudă, ultimii cincisprezece supraviețuitori și-au aruncat armele în apă, păstrând doar o sabie, în caz c-ar fi fost nevoie să taie vreo bucată de lemn sau vreo funie. Proviziile le mai ajungeau șase zile, după care nu le rămânea decât să-și aștepte moartea.

A mai existat o întâmplare – mărunță, ce-i drept –, pe care fiecare a interpretat-o cum a crezut de cuviință. Un fluture alb, dintr-o specie răspândită în Franța, li s-a ivit deasupra capetelor, bătând aerul cu aripioarele, și s-a așezat pe velă. Cei mai lihniți supraviețuitori și-au făcut socoteala că era și ăsta tot un fel de mâncare. Altora ușurința cu care se

mișca minusculul musafir li s-a părut o ironie la adresa felului în care zăceau fără vlagă și aproape fără să se mai miște. Au fost chiar și unii pentru care fluturile reprezenta un semn, un sol din ceruri, alb ca porumbița lui Noe. Până și scepticii nedispuși să recunoască agenții divini au acceptat, cu o speranță temperată de precauție, că fluturii zburau de obicei la mică distanță de uscat.

Dar pământul tot nu s-a ivit. Sub soarele torid, oamenii au început să fie chinuiți de sete, până când au ales, în disperare de cauză, să-și umezească buzele cu propria urină. O beau din cănițe de cositor pe care le țineau câțva timp în apă pentru ca lichidul dinăuntru să se răcească mai repede. S-a întâmplat de câteva ori ca unuia să i se fure cănița și să-i fie înapoiată ulterior, însă fără conținut. Unul dintre supraviețuitori pur și simplu nu reușea s-o dea pe gât, oricât de însetat era. Printre ei se afla și un chirurg care a declarat că urina unora era mai ușor de înghițit decât a altora, adăugând că efectul imediat al consumului de urină era tendința de-a urina.

Un ofițer a descoperit la un moment dat o lămâie pe care a avut de gând s-o păstreze pentru el, până când niște discuții încinse l-au convins cât de mare era pericolul de-a fi egoist în asemenea condiții. S-au mai găsit treizeci de căpățâni de usturoi, care au generat noi ciorovăieli; și, dacă nu s-ar fi renunțat la toate armele, cu excepția unei săbii, s-ar fi lăsat din nou cu vărsare de sânge. La bord existau două flacoane cu o substanță spirtoasă pentru spălarea dinților; una sau două picături din această licoare, împărțită cu zgârcenie de posesor, crea pe limbă o senzație din cale-afară de plăcută, care alunga setea câteva secunde. Trei sau patru bucățele de cositor ținute în gură aveau un gust într-o câțva răcoritor. O sticlă, cândva cu esență de trandafiri, a fost trecută din mână-n mână de supraviețuitorii care au inhalat și au încercat o ușoară alinare, simțind mireasma parfumului de altădată.

În cea de-a zecea zi, după ce și-au primit porția de vin, câțiva bărbați și-au pus în gând să se îmbete criță și să se autodistrugă; a fost nevoie de multe strădanii pentru a fi convinși să renunțe la idee. Din când în când, pluta era înconjurată de rechini, iar unii soldați, prea zărghiți ca să-și dea seama ce

făceau, se scăldau la mică distanță de ei. Opt supraviețuitori au presupus că uscatul nu putea fi departe și au construit o a doua plută, cu care să se salveze. Au asamblat ceva asemănător, mai îngust, cu un catarg scund și o plasă de hamac în loc de velă; însă când au testat-o, au văzut că era prea fragilă, iar ideea lor, exagerat de îndrăzneță, așa că au abandonat inițiativa.

În cea de-a treisprezecea zi a calvarului, soarele s-a înălțat cu totul dintre nori. Cei cincisprezece nenorociți se rugaseră Atotputernicului și tocmai își împărțiseră rația de vin, când un căpitan de infanterie s-a uitat undeva în depărtare, i s-a părut că zărește un vas și a dat de veste în gura mare. I-au mulțumit cu toții Domnului și și-au manifestat gălăgios bucuria. Au îndreptat doagele butoaielor și le-au legat batiste la capete; unul s-a suit în vârful catargului și a fluturat stegulețele improvizate. Și-au fixat împreună privirile asupra vasului de la orizont și au încercat să-i ghicească viteza de deplasare. Unii au apreciat că se apropia de la un minut la altul, alții au fost de părere că se îndrepta în direcția diametral opusă. O jumătate de oră au oscilat între speranță și teamă. Pe urmă vasul a dispărut de pe întinderea mării.

Bucuria a făcut loc deznădejdiei și amărăciunii, iar supraviețuitorii au ajuns să invidieze soarta celor care muriseră înaintea lor. Apoi, încercând să-și găsească o alinare cât de mică prin somn, au întins o bucată de pânză, care să-i apere de soare, și s-au așezat dedesubt. Au venit la un moment dat cu ideea să scrie o relatare a aventurilor de care avuseseră parte, s-o semneze și s-o bată în cuie în vârful catargului, sperând că ea avea să ajungă cumva sub ochii familiilor și ai guvernului.

Petrecuseră deja două ore gândindu-se la grozăviile trecute și viitoare, când șeful artileriștilor, vrând să ajungă la partea din față a plutei, a ieșit de sub pânza de cort și a dat cu ochii de *Argus*, aflată la o jumătate de leghe, mergând cu toată viteza și îndreptându-se către ei. A simțit că i se taie răsuflarea și a întins mâinile spre mare. „Salvați!” a apucat să strige. „Ia uitați cum se apropie bricul de noi!” A fost o bucurie generală; până și răniții au izbutit să se târască la marginea plutei ca să vadă mai bine cum se

apropiau salvatorii. S-au îmbrățișat cu toții și bucuria a fost cu atât mai mare când au văzut că cei cărora le datorau izbăvirea erau francezi. Au agitat batiste și au mulțumit proriei.

Argus și-a strâns velele și a oprit la tribordul plutei, la mică distanță. Cei cincisprezece supraviețuitori, dintre care nici măcar cei mai puternici n-ar fi rezistat mai mult de patruzeci și opt de ore, au fost suiți la bord; prin grija arătată, comandantul și ofițerii bricului le-au reaprins flacăra vieții în suflete. Doi dintre cei salvați, care după aceea aveau să aștearnă pe hârtie povestea calvarului, au conchis că modul în care scăpaseră fusese un miracol și că era, evident, mâna Celui de Sus în tot scenariul.

Călătoria fregatei începuse cu un semn și a luat sfârșit cu un ecou. În momentul când pluta fatidică, remorcată de vasele de ajutor, fusese lansată la apă, șaptesprezece persoane rămăseseră la bordul *Meduzei*. Lăsate în voia sortii, ele au cotrobăit peste tot pe vas, căutând lucruri care să nu fi fost luate de cei plecați și la care să nu fi ajuns apa mării. Au găsit biscuiți, vin, coniac și șuncă și au rezistat câțeva vreme. La început atmosfera a fost liniștită, întrucât tovarășii lor promisese că aveau să se întoarcă și să-i salveze. Însă după ce au trecut patruzeci și două de zile și nu s-a întâmplat nimic din ce trebuia, doisprezece dintre cei șaptesprezece s-au decis să ajungă pe uscat. Pentru asta au construit o a doua plută din lemnele rămase de la restul fregatei, pe care le-au legat cu funii solide, iar pe urmă s-au urcat la bord. La fel ca predecesorii, nici ei nu dispuneau de vâsle sau instrumente de navigație, având o singură velă, și aceea rudimentară. Au luat o cantitate mică de provizii și dramul de speranță rămas. Însă, după multe zile, câțiva mauri care trăiau lângă coastele Saharei occidentale și erau supușii regelui Zaid au dat peste rămășițele plutei și s-au întors cu această informație la Andar. S-a ajuns la concluzia că oamenii de pe a doua plută sigur căzuseră pradă monștrilor marini care populau apele din dreptul țărmurilor africane.

Iar în cele din urmă, ca o ironie, s-a făcut auzit un ecou al ecoului. Cinci oameni au rămas la bordul fregatei. La câteva zile după plecarea celei de-a

doua plute, un marinar care refuzase să se îmbarce pe ea a avut o tentativă de-a ajunge pe uscat pe cont propriu. Neputând să construiască o a treia plută doar pentru el, s-a folosit de o cotineă. Poate că a fost chiar cea cu ajutorul căreia domnul Maudet verificase cursul nefast al fregatei în dimineața când aceasta se ciocnise de recif. Însă cotineă s-a scufundat, iar marinarul a pierit când îl mai despărțeau doar câteva zeci de metri de *Meduza*.

II

Cum poți să transformi catastrofa în artă?

La ora actuală, procesul e automat. Sare în aer o centrală nucleară? În mai puțin de-un an, montăm o piesă pe scenele din Londra. E asasinat un președinte? Poți să-ți iei filmul, cartea, filmul după carte sau cartea după film. Război? Să vină romancierii. Un lanț de crime înfiorătoare? Ascultați glasul murmurat al poezilor. Bineînțeles, catastrofa se cere înțeleasă; iar ca s-o înțelegem trebuie să ne-o reprezentăm, adică avem nevoie de artele figurative. De asemenea, se cade și s-o justificăm și s-o iertăm, indiferent cât de puțin. De ce s-a petrecut această faptă nebunească a Naturii, această demență omenească de-o clipă? Mă rog, cel puțin a produs un fapt de artă. Poate că, până la urmă, la *asta* sunt bune catastrofele.

S-a ras în cap înainte de-a se apuca să lucreze la tablou, asta știm cu toții. S-a ras în cap ca să nu mai poată da ochii cu nimeni, s-a încuiat în atelier și a ieșit abia după ce și-a terminat capodopera. Așa a fost?

Expediția s-a pus în mișcare pe 17 iunie 1816.

Meduza s-a lovit de stânci în după-amiaza zilei de 2 iulie 1816.

Supraviețuitorii au fost salvați de pe plută pe 17 iulie 1816.

Savigny și Corr  ard   i-au publicat relatarea călătoriei în noiembrie 1817.

P  nza a fost cumpărată pe 24 februarie 1818.

Aceea   pânză a fost mutată într-un atelier mai mare   i redesf   ur  t   pe 28 iunie 1818.

Tabloul a fost terminat în iulie 1819.

Pe 28 august 1819, cu trei zile înainte de inaugurarea Salonului, Ludovic al XVIII-lea a studiat tabloul   i i-a adresat artistului ceea ce *Le Moniteur Universel* a etichetat drept   una dintre acele remarci inspirate care apreciază opera   i îl încurajează totodată pe artistă. Mai precis, regele a spus:   Domnule Géricault, în niciun caz naufragiul dumitale nu este un dezastru.  

Totul pleacă de la autenticitate. Artistul a citit relatarea lui Savigny   i Corr  ard, s-a întâlnit cu ei   i le-a pus întrebări. A redactat un veritabil dosar al cazului. L-a căutat pe dulgherul de pe *Meduza*, care supravie  tise,   i i-a comandat o machetă a originalului. Pe machetă a amplasat minioameni de ceară, reprezent  ndu-i pe supraviețuitori.   n atelier a așezat de jur împrejur propriile lui tablouri   nf       nd capete retezate   i membre amputate, ca să se asigure că atmosfera din încăpere trimite cu g  ndul la moarte   i la cadavre.   n tabloul final pot fi recunoscute portretele lui Savigny, Corr  ard   i al dulgherului. (Cum s-or fi sim  tit când li s-a cerut să pozeze pentru această reînviere a unor suferin  e trecute?)

A fost de un calm des  v  r   t c  t timp a pictat, a consemnat Antoine Alphonse Montfort, elevul lui Horace Vernet. Mi  c  rile corpului sau ale bra  telor erau aproape imperceptibile, singurul lucru care-i trăda concentrarea fiind o u  oar     mbujorare. Lucra direct pe pânza albă, ghid  ndu-se doar după niște contururi generale. Picta doar la lumina zilei, cu o   nd  rjire explicabilă   i printr-o necesitate de ordin tehnic: uleiurile

grele și cu uscare rapidă pe care le folosea impuneau ca, odată începută, fiecare porțiune să fie terminată în cursul aceleiași zile. După cum știm, își tăiasă complet pletele blond-roșcate și se răsese în cap, ca un fel de avertisment și rugămintă: Nu deranjați! Însă nu era singur: modelele, elevii și prietenii continuau să-l viziteze la locuința pe care-o împărțea cu tânărul lui asistent, Louis-Alexis Jamar. Printre modelele la care apelase se număra și tânărul Delacroix, care a pozat pentru cadavrul prăbușit cu fața în jos și cu brațul stâng întins.

Să începem cu ce *nu* a pictat. Și nu a pictat următoarele:

1. Izbirea *Meduzei* de stânci;
2. Momentul când odgoanele de remorcare au fost aruncate, iar pluta abandonată;
3. Revoltele izbucnite în timpul nopții;
4. Necesarele acte de canibalism;
5. Crima în masă autoprotejată;
6. Sosirea fluturelui;
7. Supraviețuitorii cufundați în apă până la brâu, genunchi sau glezne;
8. Momentul salvării propriu-zise.

Cu alte cuvinte, prima lui preocupare a fost să nu fie: 1. politic; 2. simbolic; 3. teatral; 4. șocant; 5. palpitant; 6. sentimental; 7. documentar și 8. neechivoc.

Note

1. *Meduza* a însemnat un naufragiu, un reportaj de senzație și un tablou; în același timp, ea a reprezentat o cauză. Bonapartiștii i-au atacat pe monarhiști. Atitudinea

căpitanului de pe fregată a pus în lumină: a)

incompetența și corupția din rândurile Marinei Regale;

b) nepăsarea generală a clasei conducătoare față de cei aflați pe treptele inferioare. Eventualele analogii cu nava națiunii pe punctul de-a se împotmoli ar fi fost nu doar evidente, ci chiar îngroșate.

2. Savigny și Corréard, supraviețuitori și coautori ai primei relatări a naufragiului, i-au adresat guvernului o plângere în care au solicitat despăgubirea victimelor și pedepsirea ofițerilor vinovați. Refuzați de sistemul instituționalizat de împărțire a dreptății, cei doi s-au folosit de propria carte pentru a face apel la instanțele mai cuprinzătoare ale opiniei publice. Ulterior, Corréard a devenit editor și pamfletar, deschizând totodată un local numit „La naufragiul *Meduzei*”, care a ajuns în scurt timp locul unde se strâneau cei nemulțumiți de situația politică. Parcă vedem aievea clipa când se aruncă odgoanele de remorcă: o secure a cărei lamă e rotită în soare lucește scurt, un ofițer întors cu spatele la plută dezleagă dezinvolt un nod... Ar ieși un pamflet pictat de toată frumusețea.
3. Scena pe care Géricault a fost la un pas s-o picteze a fost scena revoltei. S-au păstrat șapte desene preliminare. Noapte, furtună, o mare agitată, pânze umflate de vânt, săbii ridicate, scene ale înecului, lupte corp la corp, trupuri dezbrăcate. Ce nu e în regulă? În primul rând, asemănarea cu încăierările din cârciumă pe care le vedem în westernurile de mâna a doua și unde nu scapă nimeni – unul împarte pumni, altul face țandări un scaun, un al treilea sparge o sticlă în capul dușmanului, iar un al patrulea se prinde cu mâinile de lustră și se mișcă încoace și-ncolo, încălțat cu o pereche de cizme grosolane. Se poate și să comunici mai mult arătând mai

puțin.

Se presupune că schițele despre scena revoltei care s-au păstrat seamănă cu tot atâtea versiuni tradiționale ale Judecății de Apoi, cuprinzând despărțirea nevinovaților de vinovați și chinurile veșnice sortite celor din urmă. Însă o asemenea aluzie ar fi fost de natură să inducă în eroare. Pe plută nu a triumfat virtutea, ci forța; cât despre milă, ea a fost cvasiinvizibilă. Subtextul acestei versiuni este că Dumnezeu a fost de partea ofițerilor. Cine știe, pe atunci poate chiar a fost. Oare Noe făcea parte tot din clasa ofițerilor?

4. Există o doză foarte mică de canibalism în arta occidentală. Fasoane ipocrite? Pare puțin probabil: arta din țările vestice nu se prea izmenește în materie de ochi scoși din orbite, capete tăiate, mastectomii ritualice, circumcizie și răstignire. Mai mult, canibalismul era o practică păgână ce ar fi putut fi condamnată cu folos pe pânză, asigurându-se totodată inflamarea furișă a privitorului. Atâta doar că anumite subiecte reușeau să fie pictate mai des decât altele. Să ne oprim, bunăoară, la Noe cel din clasa ofițerilor. Se pare că există surprinzător de puține tablouri în care e descrisă Arca. Dispunem de o reproducere fals primitivă a unui american și de un Giacomo Bassano mohorât, expus la Prado, însă altceva nu ne mai vine în minte. Adam și Eva, Izgonirea, Buna Vestire, Judecata de Apoi – le avem pe toate, ieșite de sub penelul celor mai mari artiști. Dar Noe și Arca? Un moment-cheie din istoria omenirii, o furtună pe mare, animale pitorești, o intervenție divină în problemele muritorilor – elementele necesare sunt prezente, fără discuție. Ce anume ar putea să explice această lacună iconografică? Poate absența unui tablou de referință al Arcei, care să confere subiectului forță și

personalitate. Sau poate ceva legat de povestea propriu-zisă; e posibil ca artiștii să fi convenit că Potopul nu-l prezenta pe Dumnezeu în lumina cea mai favorabilă.



Scenă de canibalism pe Pluta Meduzei de Géricault

Géricault a produs o singură schiță a actelor de canibalism de pe plută. Irepetabilul moment antropologic prezintă un supraviețuitor musculos care înfulecă o bucată din cotul unui cadavru pe măsură. Efectul e aproape comic. În asemenea situații, tonul adoptat a fost dintotdeauna o problemă.

5. Un tablou înseamnă o clipă. Ce-am putea crede că se întâmplă într-o scenă în care trei marinari și un soldat

aruncau în mare mai mulți oameni de pe o plută? Că victimele muriseră deja? Sau că, dacă nu muriseră, erau ucise pentru bijuterii? Autorii de benzi desenate cărora le vine greu să explice sursa poantelor pe care le fac ne pun adeseori în fața unor chioșcuri de ziare unde există câte-un titlu la locul potrivit. În cazul tabloului, informațiile echivalente ar necesita un titlu după cum urmează: O SCENĂ CUMPLITĂ DE PE PLUTA MEDUZEI, ÎN CARE SUPRAVIEȚUITORII DISPERAȚI, SURPAȚI DE PROPRIA CONȘTIINȚĂ, ÎȘI DAU SEAMA CĂ PROVIZIILE SUNT INSUFICIENTE ȘI IAU TRAGICA, DAR NECESARA DECIZIE DE A-I SACRIFICA PE RĂNIȚI PENTRU A AVEA EI ÎNȘIȘI ȘANSE SPORITE DE-A RĂMÂNE ÎN VIAȚĂ. N-ar fi nevoie de mai mult.

Întâmplător, nici măcar titlul *Pluta Meduzei* nu este cel autentic. Tabloul a fost înregistrat în catalogul Salonului drept *Scène du naufrage – Scena naufragiului*. O mutare politică precaută? Posibil. Însă e în egală măsură un indiciu util spectatorului: e vorba despre un tablou, nu despre o opinie.

6. Nu e greu să ne închipuim sosirea fluturelui așa cum e zugrăvită de alți pictori. Însă apelul afectiv sună cam dogit, nu vi se pare? Și, chiar dacă problema tonului ar putea fi surmontată, tot ar rămâne două obstacole majore. În primul rând, întâmplarea n-ar avea un aer autentic, deși a avut loc; ceea ce este adevărat nu este neapărat convingător. În al doilea rând, un fluture alb de șapte-opt centimetri, care poposește pe o plută lungă de douăzeci de metri și lată de șapte, ridică o serioasă problemă dimensională.
7. Dacă se află sub apă, pluta nu poate fi pictată. Siluetele s-ar ivi toate din mare, ca un pluton de Afrodite. În

plus, absența plutei creează dificultăți legate de forme: în cazul în care toată lumea stă în picioare (fiindcă dacă ar sta întinși s-ar îneca), se cheamă că tabloul geme de siluete verticale; ajuns aici, trebuie să fii ultraingenios. E preferabil să aștepți să mai moară câțiva oameni, pluta să se ridice la suprafață, iar planul orizontal să poată fi exploatat la maximum.

8. Barca venită de pe *Argus* și oprită paralel cu pluta, supraviețuitorii urcând la bord cu brațele întinse, contrastul înduioșător dintre starea salvaților și cea a salvatorilor, scena bucuriei unor oameni secătuiți de puteri – toate acestea au avut un impact emoțional indiscutabil. Géricault a efectuat câteva schițe după acest moment al salvării. Ar fi putut rezulta o imagine puternică; în loc de asta, ni se oferă ceva puțin prea... direct.

Cam acestea sunt lucrurile pe care nu le-a pictat.

Și-atunci, ce a pictat de fapt? Păi, cam ce a dat impresia? Să ne reimaginăm că ochiul nostru nu știe nimic. Analizăm *Scena naufragiului* fără nici cea mai vagă idee despre istoria navală a Franței. Vedem niște supraviețuitori pe o plută, care fac semn unei ambarcațiuni aflate undeva la orizont (e imposibil să nu observăm că vasul îndepărtat este la fel de mic pe cât ar fi fost fluturele). Presupunerea noastră inițială este că acesta e momentul reperării, care va duce la salvare. Sentimentul provine, pe de o parte, din nepotolita noastră preferință pentru finalurile fericite și, pe de alta, din faptul că, la un anumit nivel al conștiinței, ne punem următoarea întrebare: cum am fi ajuns să știm de existența oamenilor de pe plută, dacă *nu* ar fi fost – o parte sau cu toții – salvați?

Ce vine în sprijinul acestei presupuneri? Vasul se află la orizont (deși nu se vede), scăldat într-o revărsare galben-aurie. Deducem că s-au ivit deja zorile și că vasul ce apare odată cu soarele nu aduce doar o nouă zi, ci și speranța

și salvarea; norii negri (foarte negri) de deasupra capetelor se vor risipi în scurtă vreme. Și totuși, dacă e vorba de un apus? Zorile și asfințitul sunt ușor de confundat. Dacă de fapt se apropie amurgul, vasul e pe cale să dispară, la fel ca soarele, iar naufragiații au în față spectrul unei nopți deznădăjduite și negre ca norii de deasupra capetelor? Nedumeriți, am putea să încercăm să ne uităm la vela plutei, să ghicim dacă ambarcațiunea se apropie sau se îndepărtează de supraviețuitori și să anticipăm dacă amenințatorii nori plumburii se vor împrăștia sau nu. Însă nu prea avem după ce să ne orientăm – vântul nu bate pe verticală în tablou, ci de la dreapta la stânga, iar rama ne împiedică să vedem cum e vremea mai la răsărit. Există și o a treia posibilitate – ce-i drept, cu șanse mai mici de concretizare: aceea ca soarele să răsară și cu toate acestea vasul să nu se îndrepte spre naufragiați. Ar fi cea mai aspră dojană din partea destinului: soarele răsare, dar nu pentru voi.

E momentul când ochiul ignorant cedează locul, cu o reticență încăpățânată, celui informat. Să confruntăm *Scena naufragiului* cu relatarea lui Savigny și a lui Corréard. Sare în ochi imediat că Géricault n-a pictat uralele ce au precedat salvarea; lucrurile s-au întâmplat altfel: bricul s-a apropiat brusc de plută și lumea a început să se bucure. Pe când aici e vorba despre prima imagine, când *Argus* și-a făcut apariția la orizont o jumătate de oră, încărcată cu speranțe și dezamăgiri. Comparând tabloul cu relatarea scrisă, observăm imediat că Géricault nu l-a zugrăvit pe supraviețuitorul suit pe catarg, care ținea în mâini doage de butoaie îndreptate și împodobite cu batiste. A optat pentru un bărbat cocoțat pe un butoi și fluturând o ditamai bucata de pânză. Ne oprim asupra acestei schimbări și după un timp îi descoperim avantajul: realitatea îi oferea o imagine asemănătoare unui număr de echilibristică efectuat de o maimuță, pe câtă vreme arta sugera o axare mai solidă și o verticală în plus în compoziția tabloului.



Pluta Meduzei de Géricault.
Detaliu înfățișând bărbați care fac semne spre navă

Dar să nu ne informăm prea repede. Să ne întoarcem, aşadar, la perspectiva ochiului ignorant şi irascibil. Să nu ne mai gândim la vreme şi să vedem ce se poate deduce uitându-ne la oamenii de pe plută. Ce-ar fi să începem cu o numărătoare simplă? La bord se află douăzeci de persoane. Două îşi agită braţele de zor, una arată cu hotărâre într-o direcţie anume, două imploră cu putere şi încă una îl susţine fizic pe cel care s-a cocoţat pe butoi şi cheamă vasul în ajutor: şase oameni de partea speranţei şi a salvării. Urmează cinci persoane (două răstignite pe jos, trei apatice) care fie au murit, fie sunt pe moarte, plus un personaj cu o barbă sură, care stă cu spatele la *Argus* şi dă impresia că jeleşte; alţi şase împotriva. Între ei (măsurăm atât spaţiul, cât şi stările de spirit) se văd alte opt persoane: una care pe jumătate imploră, pe jumătate oferă sprijin, trei care-l privesc pe bărbatul suit pe butoi cu expresii neutre, una care se uită la el cu o mină chinuită, două în profil, cercetând valurile care au trecut şi pe cele care urmează să se abată, şi încă un om în ungherul cel mai întunecos şi deteriorat al pânzei, cu capul în mâini (şi smulgându-şi părul?). Şase, şase şi opt. Nu există o majoritate zdrobitoare.



*Pluta Meduzei de Géricault.
Detaliu cu bărbatul cu barbă sură*

(Douăzeci? se întreabă ochiul informat. Dar Savigny și Corrêard au spus că rămăseseră doar cincisprezece supraviețuitori. Înseamnă că acei cinci oameni pe care i-am bănuțit că doar își pierduseră cunoștința erau de fapt morți? Da. Însă atunci cum rămâne cu funesta selecție care a avut loc, când ultimii cincisprezece supraviețuitori teferi i-au aruncat în mare pe cei treisprezece tovarăși răniți? Géricault i-a recuperat pe câțiva din adâncuri ca să-și echilibreze compoziția. Bine, și ce facem cu referendumul pe tema speranță versus disperare, le oferim drept de vot și celor cinci? Din punct de vedere tehnic, da, însă fără ca asta să modifice starea de spirit generală a tabloului.)

Prin urmare, avem o structură echilibrată: șase pentru, șase împotriva, opt nehotărâți. Cei doi ochi, cel informat și cel ignorant, iau totul la puricat. Ei sunt din ce în ce mai distrași dinspre centrul evident al atenției – bărbatul care face semne suit pe butoi – spre persoana care jelește în stânga jos, singura care se uită la noi. În poală i se odihnește un bărbat mai tânăr, care – conform socotelilor noastre – a murit cu siguranță. Bătrânul le-a întors spatele tuturor celor rămași în viață pe plută; atitudinea lui e de resemnare, suferință și deznădejde. El iese și mai mult în evidență datorită părului cărunt și pânzei roșii pe care-o poartă ca pe un soi de veșmânt de protecție. E posibil să se fi rătăcit în acest tablou, venind de altundeva, să fie bunăoară un bătrân din picturile lui Poussin, care nu mai știe unde-i este locul. (Bazaconii! pufnește ochiul informat. Poussin? Dacă vreți într-adevăr să știți, e vorba despre Guérin și Gros. Cât despre „Fiul” mort, e un amestec de Guérin, Girodet și Prud’hon.) Ce face de fapt „Tatăl”? a) Deplânge moartea celui pe care-l ține în poală (fiul? prietenul?); b) își dă seama că nu vor fi salvați niciodată?; c) se gândește că, și dacă vor fi salvați, nu va mai conta din cauza morții pe care-o ține în brațe? (Apropo, rostește ochiul informat, să știți că ignoranța provoacă handicapuri serioase. De pildă, nici prin gând nu v-ar trece că Tatăl și Fiul reprezintă un motiv antropofagic în miniatură, nu? Ca grup, cei doi apar pentru prima oară în singura scenă de canibalism rămasă de la Géricault; și toți spectatorii contemporani instruiți își vor aduce aminte cu siguranță de felul în care îl zugrăvește Dante pe contele Ugolino jelind în turnul lui din Pisa, în mijlocul copiilor lui muribunzi pe care-i devora. Acum e limpede?)

Indiferent ce hotărâm că gândește bătrânul, prezența lui în tablou devine la fel de puternică și de intensă ca aceea a bărbatului care cheamă vasul în ajutor. Această contrapondere sugerează deducția următoare: tabloul reprezintă punctul de mijloc al momentului când *Argus* e observat pentru prima oară. Vasul e deja vizibil de un sfert de oră și mai are de stat încă o dată pe-atât în câmpul nostru vizual. Unii naufragiați cred că se îndreaptă în continuare spre ei, alții sunt nesiguri și așteaptă să vadă ce se-ntâmplă, iar alții – printre care și cel mai înțelept om de pe plută – știu că vasul se

îndepărtează de ei și că nu vor fi salvați. Acest personaj ne îndeamnă să interpretăm *Scena naufragiului* ca pe o imagine a speranței batjocorite.

Cei care au văzut tabloul lui Géricault expus la Salonul din 1819 au știut, aproape fără excepție, că se uitau la supraviețuitorii de pe pluta *Meduzei*, că vasul ivit la orizont i-a recuperat (chiar dacă nu din prima încercare) și că întâmplările din timpul expediției spre Senegal au declanșat un mare scandal politic. Însă tabloul rămas trăiește mai mult decât povestea care l-a inspirat. Religia decade, icoana se păstrează; o poveste poate fi dată uitării, însă reprezentarea ei grafică atrage în continuare ca un magnet (ochiul ignorant jubilează – ce deziluzie pentru ochiul informat). Dacă studiem astăzi *Scena naufragiului*, ne vine greu să ne indignăm împotriva lui Hugues Duroy de Chaumareys, căpitanul care a condus expediția, împotriva ministrului care l-a numit în funcție, împotriva ofițerului de marină care a refuzat să preia comanda pe plută, împotriva marinarilor care au slăbit odgoanele de remorcare sau împotriva soldaților care s-au revoltat. (Mai mult, istoria ne democratizează compasiunea. Oare soldații nu fuseseră marcați de experiențele din timpul războiului? Căpitanul n-a fost victima propriei educații sub un clopot de sticlă? Am fi dispuși să pariem că, în împrejurări asemănătoare, ne-am fi purtat ca niște eroi?) Timpul dizolvă povestea în formă, culoare, emoție. Moderni și ignoranți, ne reimaginăm povestea: votăm pentru cerul optimist care se colorează în galben sau pentru bătrânul cărunt și bărbos care jalește? Sau sfârșim prin a da crezare ambelor versiuni? Ochiul poate trece de la o stare de spirit și de la o interpretare la alta: asta a fost intenția artistului?

- 8a. A fost foarte aproape de-a picta cele ce urmează. Două studii în ulei din 1818, care în planul compoziției sunt cele mai apropiate de oricare dintre schițele preliminare ale produsului final, prezintă o diferență importantă: vasul căruia i se fac semne este mult mai aproape. I se văd contururile, velele și catargele. Vasul e pictat în profil, la extremitatea dreaptă a pânzei, și tocmai a început o călătorie

istovitoare, profilându-se pe orizontul zugrăvit de mâna artistului. E limpede că n-a observat pluta. Impactul acestor schițe preliminare e mai activ, chiar chinestezic: avem sentimentul că semnele disperate ale celor de pe plută ar putea avea un efect palpabil în următoarele minute și că, în loc să fie un instantaneu, tabloul se autopropulsează în propriul viitor, formulând întrebarea: Va naviga vasul dinspre dreapta pânzei fără să repereze pluta? În schimb, versiunea finală a *Naufraziului* este mai puțin activă și propune o întrebare mai puțin articulată. Semnele par mai futele, iar hazardul sub semnul căruia stă destinul supraviețuitorilor, înspăimântător. Ce șanse mai au să se salveze? Mari cât o picătură în ocean.

A petrecut opt luni în atelier. În acest timp, a realizat un autoportret din care ne fixează cu căutătura ursuză și bănuitoare la care picturii recurg adeseori când se văd în oglindă; cuprinși de vinovăție, presupunem că dezaprobarea artistului ne vizează chiar pe noi, deși în realitate e autoreferențială. Are o barbă scurtă, iar părul tuns îi este acoperit de o șapcă ponosită (știm doar că s-a ras în cap când a început să lucreze la tablou, însă părul crește mult în opt luni; de câte ori o fi fost nevoit să-l ajusteze?). Ne frappează înfățișarea lui de pirat feroce și decis să sabordeze uriașul *Naufraziu*. Surprinde totodată grosimea pensulelor folosite. Judecând după lățimea tușelor, Montfort a presupus că Géricault întrebuințase pensule foarte groase; și totuși, ele erau mici, în comparație cu cele folosite de alți artiști. Pensule subțiri și uleiuri grele, cu uscare rapidă.

Trebuie să ni-l amintim la lucru. Schematizarea este o tentație firească și înseamnă reducerea a opt luni la un tablou terminat; însă trebuie să ne opunem acestei tentații. E înăltuț, puternic și zvelt, cu picioare admirabile, care au fost comparate cu cele ale efebului care-și strunește calul din centrul tabloului său *Cursa cailor berberi*. Stând în fața *Naufraziului*, lucrează cu o

vizibilă intensitate a concentrării și cu nevoia de-a avea liniște deplină; ar fi suficient scârțâitul unui scaun pentru a rupe firul nevăzut care leagă ochiul de vârful pensulei. Pictează siluetele moarte direct pe pânză, bucurându-se doar de ajutorul unor contururi prealabile. Când este pe jumătate gata, lucrarea seamănă cu o serie de sculpturi care atârnă profilate pe un perete alb.

Trebuie să ni-l amintim închis în atelier, lucrând, mișcându-se de colo colo și făcând greșeli. Când știm rezultatul final al celor opt luni, felul cum a progresat pare irezistibil. Începem de la capodoperă și ne deplasăm înapoi, trecând prin ideile abandonate și succesele incomplete; însă pentru el aceste idei abandonate au început ca atracții, făcându-l să vadă abia la sfârșit ceea ce noi subînțelegem în faza inițială. Pentru noi, concluzia a fost inevitabilă, pentru el, nu. Trebuie să încercăm să luăm în calcul hazardul, descoperirile norocoase și chiar cacealmalele. Ne putem explica lucrurile doar prin cuvinte; atâta doar că se cuvine să încercăm să le uităm și pe ele. Un tablou poate fi reprezentat sub forma unei serii de decizii numerotate de la 1) la 8a), dar s-ar cuveni să înțelegem că acestea sunt simple consemnări ale unor sentimente. Trebuie să ne aducem aminte de nervi și de emoții. Pictorul nu e purtat pe ape line spre heleșteul scăldat în soare al imaginii finale, ci se străduiește să străbată o mare agitată de curenți care se stârnesc unii împotriva altora.

Avem de-a face la început cu fidelitatea față de viață; cu toate astea, pe măsură ce procesul se desfășoară, prioritară devine fidelitatea față de artă. Incidentul nu a avut loc așa cum a fost prezentat, cifrele diferă, canibalismul este redus la o trimitere literară, cuplul compus din Tată și Fiu are o justificare documentară străvezie, iar grupul din jurul butoiului, niciuna. Pluta a fost curățată de parcă urma să primească vizita unui monarh cu stomac sensibil: bucățile de carne de om au fost îndepărtate cu atenție și toată lumea are un păr lucios și îngrijit ca o pensulă nefolosită.

În timp ce Géricault se apropie de imaginea finală, chestiunile legate de formă ajung să predomine. Artistul se concentrează mai bine, face ordine și

operează ajustări. Orizontul este întâi ridicat și apoi coborât (dacă silueta care face semne se află sub linia orizontului, întreaga plută se vede înghițită de apele funeste ale mării; dacă se profilează pe linia orizontului, sugerează speranța care se înalță spre cer). Géricault reduce spațiul înconjurător al apei și al văzduhului, înghesuindu-ne pe plută, indiferent dacă ne place sau nu. El mărește distanța dintre naufragiați și vasul salvator. Repoziționează siluetele. Cât de des se-ntâmplă ca atât de mulți protagoniști să stea cu spatele la spectatori?

Și ce spinări musculoase au. E momentul când ne simțim stânjeniți, deși n-ar trebui. O întrebare naivă se dovedește adesea esențială. Așa că hai s-o punem. *De ce arată supraviețuitorii atât de sănătos?* Admirăm modul în care l-a căutat Géricault pe dulgherul de pe *Meduza* și i-a cerut să fabrice o machetă a plutei, dar... dar, dacă tot s-a străduit să reproducă fidel pluta, de ce n-a făcut același lucru și cu cei care se aflau pe ea? Înțelegem de ce bărbatul care făcea semne a devenit o verticală separată și de ce-a fost echilibrată compoziția prin adăugarea câtorva cadavre. Însă de ce pare toată lumea – inclusiv cadavrele – atât de robustă, atât de... sănătoasă? Unde sunt rănilor, cicatricile, vlăguiala și boala? E vorba despre oameni care și-au băut urina, și-au mestecat fâșiile de piele de la pălării și și-au mâncat tovarășii. Cinci dintre cei cincisprezece n-au mai trăit mult după ce-au fost salvați. Și-atunci, de ce arată de parcă tocmai ar fi ieșit dintr-o sală de fitness?

Când companiile de televiziune realizează docudrame șocante despre lagărele de concentrare, ochiul – ignorant sau informat – este atras întotdeauna de ceea ce iese din logica lucrurilor. Chiar dacă prizonierii sunt rași în cap, au umerii căzuți sau unghiile neîngrijite, corpurile lor palpită de vigoare. În timp ce-i vedem pe ecran cum stau la coadă pentru un blid de linte în care paznicul scuipă disprețuitor, ne închipuim cum, odată ieșiți din cadru, se calcă în picioare lângă furgoneta unde se împarte mâncarea. Prefigurează *Scena naufragiului* o asemenea anomalie? În cazul anumitor pictori, e posibil să cădem pe gânduri. Nu e însă valabil pentru Géricault, expert în pictarea nebuniei, a cadavrelor și a capetelor retezate. Odată, el a oprit pe stradă un prieten galben la față din cauza icterului și i-a spus că

arată nemaipomenit. Un asemenea artist nu se va da înapoi de la nicio grozăvie, mergând până la limita suportabilului.

Așa că hai să ne imaginăm un alt lucru pe care nu l-a pictat – să vedem cum ar arăta *Scena naufragiului* cu o distribuție compusă din emaciați. Carnea fleșcăită, rănilor supurânde, obrații supti: detaliile de acest tip ne-ar provoca fără eforturi mila. Apa sărată ne-ar țâșni din ochi pentru a se contopi cu apa sărată de pe pânză. Însă ar fi o mutare pripită: tabloul ar acționa prea direct asupra-ne. Naufragații secătuiți de puteri și îmbrăcați în zdrențe aparțin aceluiași registru emoțional cu fluturele, cei dintâi împingându-ne spre o dezolare ușor de atins, pe când cel din urmă ne îndreaptă spre o lesnicioasă consolare. E un truc la îndemână.

Asta, în vreme ce reacția pe care-o caută Géricault depășește cadrul strict al compasiunii și al indignării, deși e posibil ca aceste emoții să fie preluate *en route*, ca niște autostopiști. În ciuda tematicii, *Scena naufragiului* debordează de mușchi și dinamism. Siluetele de pe plută seamănă cu valurile: sub ele, dar și prin ele, pulsează energiile oceanului. Dacă ar fi fost pictate ca victime ale unei vlăguiri autentice, ar fi rămas simple firicele de spumă, și nicidecum planșe anatomice verticale. Căci ochiul este pus să se plimbe – nu tachinat, nici convins, ci doar legănat de maree – până în vârf, la silueta care face semne, până jos, unde se află bătrânul disperat, și până în partea din dreapta, în plan apropiat, unde un cadavru stă prăvălit ca o punte între plută și ape. Tocmai fiindcă siluetele sunt atât de solide și pot să transmită o putere atât de mare, tabloul trezește în noi emoții mai profunde, submarine, și este în stare să ne poarte printre curenți de speranță și deznădejde, bucurie, panică și resemnare.

Ce s-a întâmplat? Tabloul s-a desprins de ancora istoriei. Nu mai avem sub ochi *Scena naufragiului* și cu atât mai puțin *Pluta Meduzei*. Nu ne mai închipuim cruzimile de pe plută și nu ne mai punem în pielea suferinzilor, ci pur și simplu aceștia vin și ne iau locul. Iar secretul tabloului constă în tiparul propriei sale energii. Să ne mai uităm o dată la învolburarea apelor, care parcă se transmite acelor spinări musculoase, în timp ce oamenii fac

semne în direcția vasului cât un fir de praf. Toată încordarea asta – ce scop are? Nu există un răspuns în fața principalei ținte a tabloului, după cum nu se deduce nicio reacție la adresa majorității sentimentelor omenesci. Nu doar la adresa speranței, ci și a oricărei jinduirii apăsătoare: ambiția, ura, iubirea (mai cu seamă iubirea) – cât de rar ajung emoțiile noastre la obiectul pe care par să-l merite? Ce zadarnice sunt semnele pe care le facem, ce întunecat e cerul, ce mari sunt valurile. Suntem cu toții pierduți în larg, legănându-ne în voia valurilor, între speranță și disperare, implorând prin gesturi ceva ce s-ar putea să nu ne vină niciodată în ajutor. Catastrofa a devenit artă; însă nu e vorba de un proces reducăționist. E ceva eliberator, amplificat și explicativ. Catastrofa a devenit artă; în fond, asta-i e menirea.

Trei reacții la *Scena naufragiului*:

- a. Criticii prezenți la Salon s-au plâns că, deși erau la curent cu întâmplările la care făcea trimitere tabloul, nu exista niciun indiciu din care să se deducă naționalitatea victimelor, zona în care se petrecuse tragedia sau data când avusese loc. Firește că exact *ăsta* era mesajul.
- b. În 1855, Delacroix și-a amintit reacția avută cu aproape patruzeci de ani în urmă, când a văzut pentru prima dată *Meduza* luptându-se cu valurile: „Impresia a fost atât de puternică, încât, în clipa când am ieșit din atelier, am luat-o la fugă și am alergat ca scos din minți până am ajuns pe Rue de la Planche, unde locuiam pe vremea aceea, la capătul îndepărtat al foburgului Saint-Germain.”
- c. Aflat pe patul de moarte, Géricault i-a spus cuiva pe care-l auzise vorbind despre tablou: *Bah, une vignette!* ⁵

Iată-l, așadar – momentul supremei agonii de pe plută, zugrăvit, transformat, justificat prin artă, metamorfozat într-o imagine plastică și echilibrată, iar pe urmă recondiționat, înrămat, șters de praf și expus într-o renumită galerie de artă ca să ne lumineze condiția umană, încremenit, definitiv și întotdeauna acolo. Cu asta avem de-a face? Păi, nu tocmai. Oamenii mor, plutele putrezesc și nici operele de artă nu sunt ferite de primejdii. Structura emoțională a tabloului lui Géricault, pendularea între speranță și disperare, este pusă în evidență de culorile folosite: pe plută se află suprafețe foarte bine luminate, care contrastează violent cu unghere cufundate într-un întuneric de smoală. Pentru ca umbrele să fie cât mai închise la culoare, pictorul a recurs la diverse cantități de bitum care să-i asigure acea nuanță de negru deopotrivă mohorât și strălucitor. Totuși, bitumul este instabil chimic și, încă din clipa când Ludovic al XVIII-lea a studiat tabloul, a fost evidentă degradarea treptată și inevitabilă a suprafeței pictate. „Nici nu ne ivim bine pe lume și începem să ne deteriorăm”, a spus cândva Flaubert. Odată încheiată, capodopera nu se mai oprește; își continuă coborârea pe tobogan. Principalul nostru expert în pictura lui Géricault confirmă că la ora actuală „tabloul este parțial distrus”. Și fără îndoială că, dacă se va examina rama, vor fi descoperiți câțiva cari cuibăriți acolo fără grijă.

Delacroix: cât de romantic?

În 1937, criticul american de artă Walter Pach a editat și a tradus prima versiune în limba engleză a *Jurnalului* lui Delacroix. În introducere, Pach a consemnat o poveste pe care i-o spusese cu câteva decenii mai devreme Odilon Redon. În 1861, tânărul Redon, care plecase din Bordeaux, dar încă nu reușise să-și facă un nume, se dusesse la un bal parizian cu fratele lui muzician, Ernest. Când i-au fost prezentați lui Delacroix, cei doi aproape că n-au îndrăznit să deschidă gura, așa că, în loc să vorbească, l-au urmat prin încăpere, „de la un grup la altul, ca să prindă fiecare cuvânt pe care-l scotea”. Bărbați și femei vestite tăceau mîlc la apropierea pictorului care, deși nu era arătos, se purta „ca un prinț”. Când Delacroix a plecat de la bal, cei doi frați Redon s-au ținut mai departe după el:

Am mers în urma lui pe străzi. Pășea agale și părea să mediteze, așa că ne-am ținut la distanță de el, ca să nu-l tulburăm. Mai devreme plouase și-mi aduc aminte cum era atent unde punea piciorul, ca să evite băltoacele. Însă când a ajuns la casa de pe malul drept, unde trăia de-atâția ani, a părut să-și dea seama că se îndreptase

spre ea din obișnuință, așa că a făcut cale-ntoarsă și-a mers mai departe, la fel de încet și de căzut pe gânduri, prin oraș și peste fluviu, spre Rue de Furstenberg, unde avea să și moară doi ani mai târziu.

Redon însuși, în volumul postum de scrieri diverse *À soi-même*, a lăsat o relatare a incidentului, pe care l-a plasat în 1859. Deși teoretic autentică, această versiune pare mai lucrată. Astfel, în loc ca tinerii să-i fie pur și simplu prezenți lui Delacroix, Ernest îl reperează „din instinct” pe marele pictor. Cei doi tineri se apropie de el, moment în care:

Ne-a aruncat privirea aceea unică și mijită, care săgeta mai tăios decât lumina unui candelabru. Era foarte distins. Avea *la grand'croix* pe gulerul înalt și tare, iar din când în când își cobora ochii spre ea. A fost acostat de Auber, care l-a prezentat unei foarte tinere prințese Bonaparte, „nerăbdătoare”, a declarat Auber, „să vadă un mare artist”. Auber s-a înfiorat, s-a aplecat zâmbind și a spus: „Să știți că nu e foarte mare de stat.”

Relatarea lui Redon face din Delacroix atât mitul eroic de care avea nevoie imaginația bărbatului mai tânăr, cât și omul obișnuit care ne stârnește compasiunea. Astfel: „Când l-am văzut pe Delacroix... era măreț ca un tigr; aceeași mândrie, aceeași finețe, aceeași forță.” În același timp însă avea „umerii căzuți, într-o poziție cocârjată” și „era de înălțime medie, slab și încordat”. Străbătând Parisul noaptea de unul singur, artistul „umbla ca o pisică pe bordurile cele mai înguste”. Iar apoi acel moment care lipsește din versiunea pe care i-a

relatat-o Redon lui Pach – poate fiindcă pare prea frumos ca să fie adevărat:

Un afiș pe care scria *Tableaux* i-a atras privirea; s-a apropiat, a citit și s-a îndepărtat însoțit de vis, mai bine zis, de obsesie.

Povestea se număra de bună seamă printre cele pe care le lansa Redon la petreceri și s-ar putea să existe și în alte variante. Oricum ar fi însă, ea conține o bună parte din Delacroix: mândria și îndoiala de sine, succesul social și solitudinea, o prezență intensă și o dispoziție onirică, o iubire de onoruri și o autodiminuare, o abilitate felină de-a se orienta prin Paris și un obicei de-a se pierde. Și chiar dacă simpatizanții ar putea să-i ia urma acestei mari figuri romantice, artistul avea puțini adepți. Sosea, își făcea numărul și pleca să se plimbe singur pe străzile ude.

Delacroix avea douăzeci și patru de ani când și-a început *Jurnalul*, pe 3 septembrie 1882. Acesta se deschide cu o declarație simplă și cu o promisiune atrăgătoare:

Îmi duc la îndeplinire planul, atât de des enunțat, de-a ține un jurnal. Ceea ce-mi doresc neapărat este să nu uit că scriu doar pentru mine. Astfel o să spun mereu adevărul, sper, și în felul acesta o să devin mai bun. Paginile acestea o să-mi reproșeze felul în care-mi schimb starea de spirit. Încep să scriu binedispus.

E ușor de înțeles motivul pentru care unii cred că toate jurnalele intime sunt scrise cu intenția ca, la un moment dat, să le citească și altcineva. În afara sentimentului de excludere din a doua frază, întregul paragraf ne face semn să poftim înăuntru. Dacă acesta ar fi fost un roman, cârligul narativ ar fi fost deja aruncat: vrem și avem nevoie să știm dacă autorul jurnalului chiar spune adevărul, dacă devine mai bun drept urmare, dacă-și schimbă starea de spirit și dacă buna dispoziție inițială i se risipește sau nu. Mai mult, Delacroix a ales o zi deosebit de favorabilă în care să înceapă să scrie, una care pe el îl obligă, iar nouă ne permite să privim atât în trecut – e comemorarea morții mamei lui –, cât și în viitor: primul lui tablou important, *Dante și Virgiliu*, tocmai a fost cumpărat de guvernul francez și expus la Luxemburg. În plus, inima i-a fost fermecată de curând de o fată – într-un fel, e inevitabil s-o cheme Lisette – care deține „o însușire pe care Rafael a înțeles-o atât de bine: brațe ca de bronz și o formă deopotrivă delicată și robustă”. A sărutat-o pentru prima oară, într-un cotlon întunecos al casei, după ce s-a întors din sat prin grădină. Cum poate *Jurnalul* să nu se transforme într-o poveste de dragoste și ambiție stendhaliană, cu atât mai mult cu cât originile eroului-pictor sunt misterioase din punct de vedere romanesc? (Au existat zvonuri, încă din timpul vieții sale, că Delacroix ar fi fost fiul natural al lui Talleyrand.)

Însă dacă așteptările lui Lisette ar urma să fie înșelate – tânărul ei curtezan visa deja s-o privească din viitor ca pe „o floare frumoasă de pe drumul vieții și din amintirea mea” –, s-ar putea ca tot așa să fie și așteptările celui care citește acele pagini. *Jurnalul* este unul dintre cele mai mari documente artistice din secolul al nouăsprezecelea; însă nu e deloc așa cum v-ați aștepta – sau așa cum l-ar fi presupus cei care au parcurs diversele lui versiuni prescurtate. Din capul locului, are un gol uriaș între 1824 și 1847, astfel încât autorul lui sare de la douăzeci

și un pic de ani la aproape cincizeci. Mai mult – și totodată mai sugestiv –, așteptata narațiune stendhaliană refuză să se desfășoare. Viața artistului romantic se dovedește a nu fi preponderent romantică. Oricât l-ar fi admirat pe Byron, Delacroix n-a imitat pasiunile sau excesele englezului. În afara unei călătorii formatoare în Maroc, în 1832, el a plecat rareori din Paris; nu s-a dus nici măcar în Italia, așa cum au făcut-o atâția colegi de-ai lui, ca să admire originalele cărora le știuse doar reproducerile. Și chiar dacă a avut parte de episoade erotice, nu există mari *amours* de disecat și de sărbătorit. Delacroix credea că dragostea era cronofagă și, deși s-a amăgit pasager cu visul unei soții care-ar fi putut să-i fie egală sau chiar superioară, a acceptat în scurt timp că „o femeie e doar o femeie și seamănă până la urmă cu oricare alta”. Delacroix a cunoscut bine – și până la un punct chiar a ales – „această inevitabilă solitudine la care ne sunt condamnate inimile”, însă i-a recunoscut avantajele artistice: „Lucrurile de care ai parte când ești singur sunt mult mai puternice și mai nepătate”. Prin urmare, a tratat lumea cu o curtoazie aleasă și glacială. După doar un an de scris în jurnal, s-a referit la el ca la „un fel de-a potoli emoțiile care m-au tulburat vreme atât de îndelungată”. Jurnalul era despre stăpânirea de sine, iar scopul stăpânirii de sine era creșterea șanselor de-a deveni un mare artist. Lisettele acestei lumi nu aveau nicio șansă în fața pasiunii dominante. „Nu neglija nimic din ce te va ajuta să ajungi mare” a fost sfatul lui Stendhal, pe când pictorul însuși a consemnat părerea lui Voltaire că lenea era un semn de mediocritate.



Pluta Meduzei de Géricault.

Detaliu cu personajul culcat cu fața în jos pentru care a pozat Delacroix

Așa că, deși conține o parte din ceea ce-am aștepta, *Jurnalul unui artist romantic* a servit drept multe alte lucruri: jurnal de lucru, caiet de călătorii, agendă pentru un propus *Dictionnaire des Beaux-Arts*, *aide-mémoire*, scrisori trimise, crestomație, agendă cu adrese și așa mai departe; există mersuri ale trenurilor și ale autobuzelor, la un loc cu tăieturi din ziare și chitanțe. Delacroix n-a lăsat dispoziții testamentare cu privire la aceste *écrits intimes* ⁶. În 1853, îi permisesese prietenului său Théophile Silvestre să vadă manuscrisul și să publice niște fragmente; cu toate acestea, știm că n-a vrut ca *Jurnalul* să-i fie publicat în timpul vieții (sau în timpul vieții celor despre care

formulase comentarii nemăgulitoare). În plus, Jenny Le Guillou, care-i fusese mult timp *femme de charge*⁷, a susținut că pictorul încercase să ardă manuscrisul cu câteva zile înainte să moară, dar ea îl salvase din flăcări. În introducerea la prima ediție franceză a *Jurnalului* după 1932, Michèle Hannoosh se referă la „ambiguitatea perfectă” care acoperă intențiile lui Delacroix. Nici limitele „operei” ca atare nu sunt cătuși de puțin limpezi. Editorii de dinainte au preferat să pună accentul pe anumite volume de însemnări în dauna altora, ca să alcătuiască un produs cât mai apropiat de ceea ce numim un jurnal – deși nu prea există dovezi că Delacroix ar fi fost mai interesat de consemnările care compun corpul principal decât de cele expediate la anexe. Hannoosh îl consideră „un document extraordinar de complex, hibrid, haotic și labirintic”. Artistul însuși recunoaște că l-a scris „pe fugă”, folosind orice bucăți de hârtie sau pagini pe care le-a avut la îndemână, astfel încât se întâmplă frecvent ca evoluția narativă și chiar ordinea cronologică să lipsească. Delacroix revine asupra textului și îl corectează sau îl completează; uneori există mai multe consemnări strânse sub aceeași dată precisă. Pe anumite porțiuni, textul seamănă nu atât cu un jurnal, cât cu o ciornă mai apropiată de *Eseurile* lui Montaigne sau de *Dictionnaire philosophique* al lui Voltaire, opere pe care Delacroix le-a admirat intens. Cu toate că i-a dedicat treizeci și cinci de ani „marelui artist”, Walter Pach n-a avut nici regrete, nici jenă când a tăiat anumite „pagini de umplură” înainte de publicarea primei ediții în limba engleză:

Am întâlnit foarte puțini oameni care să fi încercat măcar să parcurgă cele trei volume masive ale edițiilor franceze. Cei mai mulți dintre cei care au început, indiferent de intențiile lor pioase, să citească renumita operă au renunțat după ce s-au împotmolit în trimiteri

la oameni pe care nu-i mai ține minte nimeni, în pagini cu tot felul de cheltuieli... și în liste interminabile de culori – date cu ajutorul cărora ajutoarele maestrului au lucrat la marile decorațiuni –, dar care nu mai folosesc niciunui artist din ziua de azi, când Delacroix nu mai e aici, ca să decidă asupra proporțiilor de culori folosite într-o combinație sau alta.

Michèle Hannoosh a mărit considerabil cele „trei volume masive” ale ediției din 2010 a *Jurnalului*. Manuscrisele originale au fost reexamineate integral, au fost adăugate noi documente auxiliare, în timp ce infrapaginalele minuțioase au făcut ca textul original să urce tot mai mult în pagină, pe măsură ce „oamenilor pe care nu-i mai ține minte nimeni” li se conferă o viață temporară proaspătă, iar „listele interminabile de culori” revin în atenție. Este o muncă editorială prodigioasă, care ar putea face o nouă generație de cititori să se împotmolească, dintre care unii ar putea să citeze consemnarea din 1857 a lui Delacroix, care spunea că „lungimea este principalul defect al unei cărți”. Însă această versiune neverosimil de amănunțită le servește celor pe care nu-i interesează doar povestirile, părerile și autoportretistica, ci toate lucrurile care-l interesează pe artistul însuși, inclusiv lucrurile neplăcute și corvezile acestui meșteșug. Se prea poate ca *Jurnalul* să fie pe alocuri o lectură greoaie, însă te aduce mult mai aproape de adevărurile zilnice din viața unui artist.

Și cu cât obții mai multe adevăruri, cu atât e mai greu să-l clasifici pe Delacroix. Acesta a aparținut generației de romantici francezi care au fost inspirați de Shakespeare și Byron, de Scott și Goethe; în același timp, Delacroix s-a raportat la Voltaire ca la o instanță exemplară. El pare înrudit într-un fel cu Berlioz și Stendhal, dar îl critică frecvent în *Jurnal* pe compozitorul *insupportable*, a cărui operă era la fel de

necizelată ca a lui Alexandre Dumas și a cărui *Damnațiune a lui Faust* era „un ghiveci eroic”. Și chiar dacă Stendhal a fost unul dintre primii care l-au recunoscut pe Delacroix, numindu-l „un elev al lui Tintoretto” în 1824, exact în același an Delacroix scrie în jurnal că „Stendhal e mojik, arogant când are dreptate și de multe ori absurd”. Spre deosebire de Berlioz, Delacroix nu-l privește pe Beethoven ca pe marele eliberator al muzicii; îl admiră, uneori foarte mult, dar în același timp îl găsește obositor și inegal, preferându-l pe Mozart, care „respiră calmul unei perioade bine ordonate”. Aidoma multor dintre cei frapant de originali în arta lor, și el acceptă mai greu formele și metodele noi ale celorlalte arte: așa se face că e sceptic din instinct față de Wagner – fără să fi auzit o notă din ce compusese – pe motiv că respectivul compozitor vrea să fie „inovator” și în muzică, și în politică. „Crede că a ajuns la adevăr; suprimă o mare parte din convențiile muzicii, convins că aceste convenții nu se sprijină pe legile necesare.” (Ca o ironie a sorții, Nietzsche avea să conchidă ulterior, în cadrul unei judecăți predominant negative, că „Delacroix e un fel de Wagner“.)

Și nici nu există vreo asociere firească și ușoară, ca în cazul altor artiști romantici, între artă și viață. Artă lui Delacroix vorbește despre extravaganță, pasiune, violență și exces; cu toate acestea, viața lui a fost cea a unui om care s-a pus la adăpost, s-a temut de pasiune și a prețuit liniștea mai mult decât orice altceva, sperând și crezând că omul era „sortit să descopere într-o bună zi că mai presus de toate se află calmul”. Avea trăsăturile unui dandy, însă nu prin coaja veșmintelor, ci prin miezul superiorității spirituale. A fost, după cum crede Anita Brookner, „poate cea mai strălucitoare personalitate artistică de la Rubens încoace”; dar în același timp a avut (după cum spune tot ea) „o fire năzuroasă și întru câtva egoistă”, dovedindu-se „un însingurat și un ascet” în „toate, cu excepția imaginației de

pictor". Îi dis plăceau manifestările epicureice și privea cu suspiciune „luxul înfricoșător” pe care-l vedea în salonul lui La Païva, o *demi-mondaine* ale cărei cine îl făceau „să-i fie greu la stomac a doua zi dimineată”. Îi lipsea optimismul romantic și credea că artele se aflau într-o „decadență perpetuă” încă din secolul al șaisprezecelea, când fuseseră rezolvate toate marile probleme ale picturii. În același timp, îi dis plăcea felul în care cei care-i luau partea „m-au încadrat, indiferent dacă sunt sau nu de acord, în coteria romantică”. Când un linguișitor a încercat să-l elogieze ca pe „un Victor Hugo al picturii”, i-a răspuns glacial: „Vă înșelați, *Monsieur*, sunt un artist prin excelență clasic.” Deși poate că tabloul lui cel mai popular este *Libertatea conducând poporul* (despre care mulți cred în mod greșit astăzi că se referă la 1789 în loc de 1830), instinctele creatorului său erau în general reacționare. În om vedea „un animal nedemn și cumplit”, a cărui condiție naturală era mediocritatea. Era de părere că adevărul se găsea doar printre indivizii superiori, nu și în rândul maselor. Dezaproba utilajele agricole, fiindcă apariția lor putea să-i facă pe țărani prea trândavi (deși una dintre regulile lui profesionale, așa cum consemnează Redon, era „odihnește-te des”). La fel ca Flaubert și Ruskin, detesta căile ferate și își închipuia cu pesimism că viitorul avea să cuprindă „o lume de samsari”, cu orașe pline de foști țărani care aveau să-și verifice mereu bunurile și acțiunile, „vite umane îngrășate de filosofi”. Considera că sentimentalismul era un defect mare, iar umanitarismul, și mai mare (asta din partea unui bărbat care-o adora pe George Sand). Uneori e rezonabil să nu-l considerăm deloc romantic, ci mai degrabă să vedem în el o explozie puternică și incandescentă care s-a produs în același timp cu romantismul.

Și e în permanență surprinzător. Admira munca lui Holman Hunt. Credea că femeile din Périgueux erau mai frumoase decât cele din Paris. Sustinea că-i făcea la fel de mare plăcere să stea de vorbă cu

„imbecili” și cu „gânditori”. Era convins că Rembrandt era „un pictor mult mai mare decât Rafael” (ceea ce în acea perioadă era o „blasfemie”). În 1853 a devenit membru fondator al *Société Héliographique* – prima asociație instruită care se dedică fotografierii – și astfel unul dintre cei dintâi pictori care au luat în considerare procesele și consecințele probabile ale noii arte. Nu s-a numărat printre cei care au crezut că „Astăzi, pictura a murit”. În mai 1853, Delacroix studiază un set de fotografii pe care Eugène Durieu le face unor modele nud, „unele dintre ele prost alcătuite, supradezvoltate în anumite locuri și producând un efect neplăcut”. Pe urmă însă el compară această dovadă vie cu o parte dintre gravurile lui Marcantonio, care provoacă „o reacție de repulsie, aproape de dezgust, din cauza incorectitudinii, a manierismului și a lipsei de naturalețe”. Cu toate acestea, avantajele fotografiei nu sunt directe: pe de o parte, Delacroix crede că „un om de geniu” ar putea să folosească dagherotipul ca să se „ridice la o înălțime pe care nu o cunoaștem”; însă deocamdată această „artă mașinală” n-a reușit decât „să strice capodopere”, fără să ne „satisfacă pe deplin”. Și totuși, în luna august a anului următor, Delacroix desenează din nou după dagherotipurile lui Durieu, iar în octombrie 1855 e deja mult mai puțin ambiguu, examinând „cu pasiune și fără preget acele fotografii ale bărbaților goi, acel admirabil poem, acel corp omenesc după care învăț să citesc”.

Cu toate aceste vederi largi, lui Delacroix îi era foarte teamă să se autoîncadreze – fie din punct de vedere artistic, fie personal – și chiar și mai teamă să nu-l încadreze alții. Și-a îngăduit să țină la Jenny Le Guillou și i-a plăcut devotamentul pe care i l-a arătat ea, fără îndoială fiindcă asemenea emoții erau calme și calmante. Dar în ciuda faptului că nu voia să fie îndatorat nimănui, ținea să poarte *la grand'croix* la gât. Și la fel ca în cazul multor artiști și scriitori francezi originali,

respingerea repetată din partea Institutului n-a făcut decât să-i sporească îndârjirea de-a deveni membru (în cele din urmă a fost ales la a opta încercare, în 1857). Pe Baudelaire l-a derutat acest conformism, iar într-o scrisoare trimisă lui Sainte-Beuve, la trei ani după moartea lui Delacroix, și-a amintit că-i ceruse pictorului să-și justifice „insistența încăpățânată” când „mulți tineri ar prefera să-l vadă ca pe un paria și un rebel”. Delacroix îi răspunsese:

Dragul meu domn, dacă mi-ar paraliza brațul drept, calitatea de membru al Institutului mi-ar permite să predau, iar dacă aş fi suficient de sănătos, Institutul mi-ar plăti cafeaua și trabucurile.

Replica ne aduce aminte de titlurile de cavaler sau de lord ale artiștilor contemporani care se prefac că se iau singuri peste picior și ne spun că marele merit al unei decorații e că te ajută să rezervi mai ușor o masă la restaurant.



*Omagiu lui Delacroix de Fantin-Latour.
Detaliu care-i prezintă, de la stânga la dreapta, pe Whistler, pe romancierul
Champfleury și pe Manet*

În același timp – și există mult „în același timp” la Delacroix –, pictorul nu prea voia să fie văzut ca „un paria și un rebel”. Așa dorea Baudelaire să-l vadă tinerii și relația complicată dintre cei doi bărbați a ținut în mare parte de felul cum s-a străduit Baudelaire să-l coopteze pe Delacroix, iar pictorul a refuzat cooptarea. Pe de o parte era vorba de firea lui capricioasă, dar pe de alta, de o mândrie care-i impunea să fie slăvit pentru ce trebuia. Se prea poate ca Baudelaire să-l fi tămâiat și să fi văzut în el „de departe cel mai original pictor din timpurile străvechi și moderne”, însă poetul a încercat totodată să-și pună asupra lui ceea ce Brookner a numit „amprenta nemuritoare și bolnăvicioasă”. Numai că Delacroix nu dorea ca *Moartea lui Sardanapal* sau *Femei din Alger* să fie interpretate în funcție de nevoile deprimante ale temperamentului lui Baudelaire. În *Jurnal* există sugestiv de puține trimiteri la Baudelaire, dintre care cea mai elocventă pare la prima vedere prozaică, ba chiar placidă:

DI Baudelaire a intrat tocmai când îmi reluam lucrul la mica siluetă a unei femei în veșminte orientale tolănită pe o sofa, pe care-o făceam pentru Thomas din Rue du Bac. Mi-a povestit despre greutățile pe care le avea Daumier legat de finisarea tablourilor. A trecut repede la Proudhon, pe care-l admiră și-l numește idolul oamenilor. Vederile lui par să fie dintre cele mai moderne și totodată în logica progresului. Am continuat lucrul la mica siluetă după plecarea lui, iar pe urmă m-am întors la *Femei din Alger*.

Acesta este echivalentul literar al siluetei feline care-și păstrează întotdeauna echilibrul pe bordura îngustă. Criticul vine să-l vadă pe artist. Vorbește de una și de alta. E modern și progresist; artistul nu e.

Criticul pleacă, iar artistul se întoarce la lucru, mai întâi la o „mică siluetă”, pe urmă la o capodoperă.

E posibil ca Walter Pach să fi scos acele „liste interminabile de culori” din ediția în limba engleză, însă Delacroix și-a dedicat viața tocmai acestor culori și variațiilor lor interminabile. În *Souvenirs littéraires*, Maxime Du Camp și l-a amintit pe artist

stând într-o seară lângă o masă pe care se găsea un coș plin cu ghemul de lână. Lua întruna ghemurile, le grupa, le punea unul în fața altuia, le separa nuanță cu nuanță și producea efecte de culoare formidabile. De asemenea, îmi aduc aminte că l-am auzit spunând:
„Printre cele mai frumoase picturi pe care le-am văzut se numără anumite covoare persane.”

Arta franceză din secolul al XIX-lea era, în termeni generici, o luptă între culoare și tușa pensulei. Așa că un alt motiv pentru care Delacroix își dorea girul Institutului era că, într-o societate unde artele erau întotdeauna politizate intens, acest gir ar fi fost o confirmare oficială a stilului său de-a picta. La începutul secolului, tușa se ținuse bine prin David și școala lui; spre sfârșitul secolului, culoarea avea să triumfe prin impresionisti; între ele, partea de mijloc a secolului a asigurat cadrul pentru o luptă între avocații tușei și avocații culorii (în colțul pătrat, Ingres, în colțul rotund, Delacroix). Însă această confruntare n-a fost întotdeauna de nivel înalt: odată, după ce Delacroix vizitase Luvrul, Ingres a deschis geamurile ostentativ, ca să iasă „mirosul de sulf”. Du Camp spune povestea unui bancher care, nefamiliarizat cu dedesubturile lumii artistice, a făcut greșeala să-i invite pe ambii pictori la cină în aceeași seară.

După ce s-a încruntat o vreme, Ingres n-a mai putut să se abțină. Ținând ceașca de cafea în mână, și-a acostat rivalul lângă o poliță. „Domnule!” a declarat el. „Desenul înseamnă onestitate! Desenul înseamnă onoare!” Ieșindu-și din fire în fața unui Delacroix stăpân pe sine, Ingres și-a vărsat cafeaua pe cămașă și pe vestă, după care și-a înșfăcat pălăria și s-a îndreptat spre ușă, unde s-a întors și a repetat: „Da, domnule! Este onestitate! Este onoare!”

Din confortul posterității, putem să-i declarăm pe amândoi practicanți ai onestității și ai onoarei, iar uneori mai aproape unul de celălalt decât ar fi dispuși ei înșiși să suporte sau să recunoască. Ambii își sprijineau munca pe cea a Vechilor Maestri; ambii credeau că în fond „convențiile se întemeiază pe legi necesare” și își căutau subiectele pentru tablouri în literatură și în Biblie. În picturile murale și în tavanele unor clădiri publice pe care Delacroix le-a pictat în cursul întregii sale vieți de artist – de la *Orfeu aducând civilizația* sau *Virgiliu înfățișându-i-l pe Dante lui Homer* la *Lupta lui Iacob cu îngerul* și *Eliodor alungat din templu* –, nu doar titlurile sugerează că acești doi rivali nu făceau decât să abordeze adevăruri și declarații asemănătoare prin metode diferite. În același timp, disputa dintre ei părea deopotrivă vitală și mortală: o formă de seriozitate avea să piară, iar cealaltă să supraviețuiască. Dacă totuși culoarea era atrăgătoare de la bun început – vigoare, mișcare, pasiune, viață –, acesta a fost și un dezavantaj tactic. Delacroix a consemnat sarcastic în *Jurnal* pe 4 ianuarie 1857:

Știu bine că titlul de colorist e mai degrabă o piedică decât o recomandare... Există părerea că un colorist se ocupă doar de fazele inferioare și așa-zis telurice ale picturii: că un desen bun e mult mai frumos dacă e însoțit de o culoare anostă și că principala funcție a

culorii este să distragă atenția de la calitatea mai înaltă, care de fapt se poate descurca perfect și fără prestigiul pe care i l-ar oferi, chipurile, culoarea.

Pe de altă parte, așa cum arată Delacroix într-una dintre însemnările pentru *Dictionnaire*, „superioritatea” culorii, sau „finețea ei, dacă preferați”, vine din efectul pe care-l exercită asupra imaginației. Într-un Delacroix, culoarea e cea care conduce: ea călăuzește ochiul și inima înainte ca mintea să abordeze chestiunea tușei și a subiectului. Privind înapoi dinspre sfârșitul secolului al nouăsprezecelea, când culoarea părea să fi triumfat (înainte ca primatul tușei să fie readus de cubism), Odilon Redon a scris că Delacroix își găsisse „adevărata cale, și anume culoarea expresivă, acea culoare căreia îi putem spune culoare morală”. Potrivit lui Redon, aceasta era o nouă creștere a mizei: „Veneția, Parma și Verona au privit culoarea doar din perspectivă materială. Delacroix țintește culoarea morală; aceasta e opera lui și ceea ce lasă posterității.”

Când zăcea la pat și se pregătea să moară la șaiszeci și cinci de ani, Delacroix s-a plâns c-ar mai fi avut de lucru pentru patruzeci de ani. Cât despre posteritate, el și-a exprimat de câteva ori speranța că ar putea să i se dea voie să se întoarcă peste o sută de ani și să afle ce credea lumea despre el. Când i-a pomenit de această dorință lui Du Camp, acesta din urmă s-a abținut să-i spună ce credea de fapt: „O să te așeze între Tiepolo și Jouvenet.” Această remarcă nerostită ne spune mult despre gustul și părerile vremii, pe care Delacroix încercase să le învingă timp de atâtea și-atâtea decenii.



Un pat nefait *de Delacroix*

Courbet: nu-i așa, ci așa

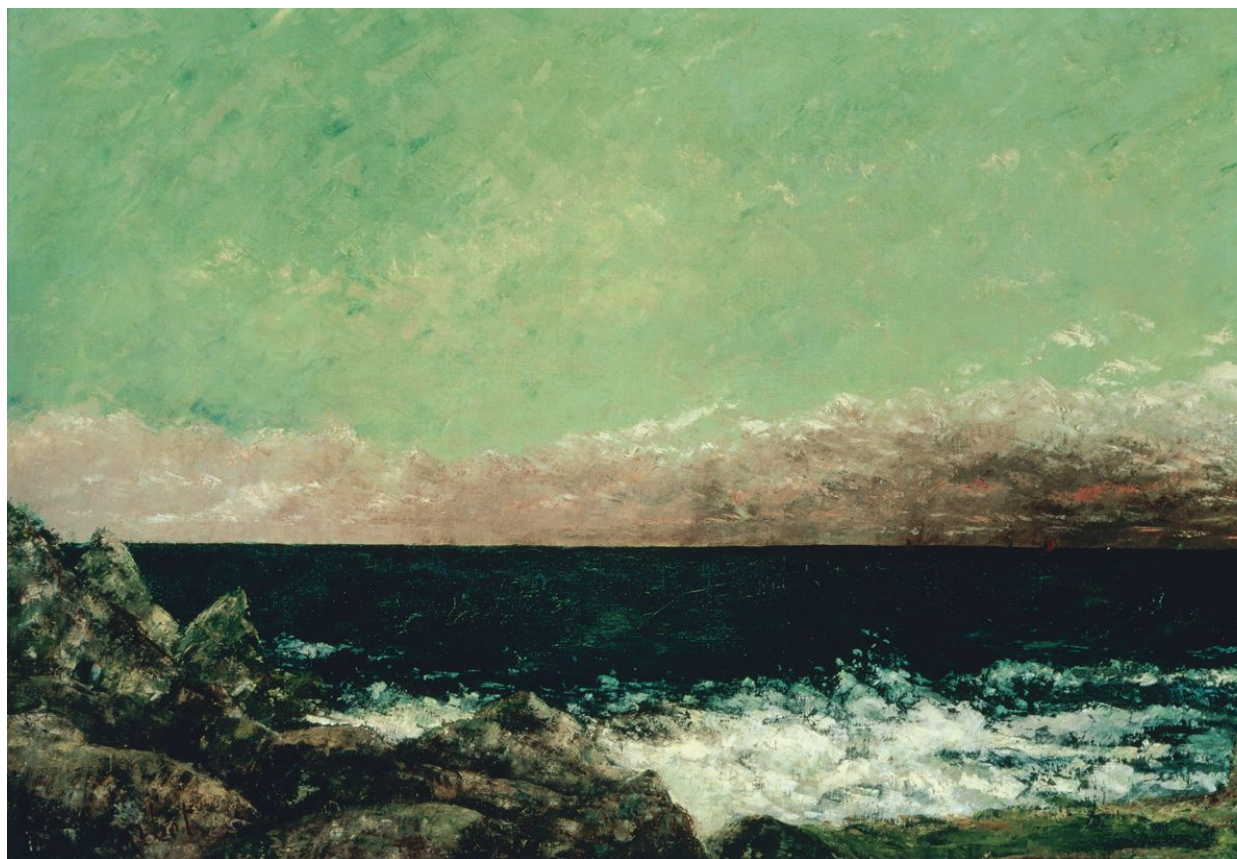
În 1991, Musée Courbet din Ornans, în Franche-Comté, a găzduit o expoziție cu opera „erotică” a lui André Masson. Au fost în general lucruri urâte – imature, facile și uneori de-a dreptul oribile –, care ne-au amintit că explorarea subconștientului masculin poate scoate ușor la iveală câini morți și instrumente de tortură ruginite. Însă pentru cei care s-au încumetat să străbată toată galeria, la sfârșit a existat o recompensă neașteptată. Singură și nesemnată, se afla acolo rareori văzuta ⁸ *Originea lumii* de Courbet: nudul unei femei crăcănate, pictată de la sâni până deasupra genunchilor, și ajunsă la diplomatul turc Khalil Bey, care a atârnat-o mai târziu pe unul dintre pereții casei de la țară a lui Jacques Lacan. În ciuda unui secol și ceva de erotism și de pornografie care-au urmat, tabloul rămâne extraordinar de potent. Chiar și Edmond de Goncourt, care-a apreciat că *Jordaens moderne* era prea vulgar pentru gustul lui, iar nudurile sale erau „neadevărate”, și care, după ce-a studiat singur, în 1867, *Somnul tribadic* al lui Courbet și *Baia turcească* a lui Ingres (ambele pictate tot pentru Khalil Bey), i-a desființat pe cei doi pictori cu formula *idiots populaires*, a fost cucerit de *Originea lumii*. A văzut-o pentru prima dată în 1889, la zece ani după moartea lui Courbet, și l-a lăudat în jurnal pe artistul care a

putut să zugrăvească pe pânză carnea de om la fel de bine cum o făcuse Correggio. Tabloul este pictat cu o delicatețe luxuriantă, iar efectul e timorant de realist. Nu, nu-i așa, ci așa, pare să declare tabloul (tot realismul este în esență corector). Iar faptul că face în continuare această declarație când e înconjurat de erotica secolului douăzeci – și că e capabil să pună la colț atât viitorul, cât și propriul trecut și prezent – este un indiciu despre cât de vie rămâne opera lui Courbet.

A fost dintotdeauna un mare rostitor de reproșuri, a pus lucrurile la punct și în artă, și în viață. Nu, nu-i așa, ci așa: peisajul marin plumburiu și amenințător, autoportretul îngâmfat, carnea compactă a femeii, animalul muribund din zăpadă – toate acestea sunt impregnate de un anume zel descriptiv și instructiv. Courbet e un pictor realist pe șleau, care-și afirmă crezul estetic. „Țipă cât poți și mergi drept” a fost, se pare, una dintre devizele familiei Courbet și toată viața – în persoană, în pictură și în scrisori – pictorul a ținut cât a putut și a ascultat cu încântare ecoul. În 1853, s-a autointitulat „cel mai mândru și mai arogant bărbat din Franța”. În 1861, a declarat: „Toți tinerii artiști se uită la mine, iar în clipa asta sunt comandantul lor suprem”. În 1867, „Am uluit întreaga lume (...) nu triumf doar în fața modernilor, ci și în fața bătrânilor maestri.” În 1873, „Am de partea mea întreaga democrație, toate femeile din toate națiunile, toți pictorii străini.” Nu poate să plece nici măcar la vânătoare de cerbi pe dealurile de lângă Frankfurt fără să dea de știre că isprăvile lui „au stârnit invidia întregii Germanii”.

Deși o bună parte din această aroganță pare autentică, ea a fost croită și după cerințele pieței. Courbet, care s-a născut la Ornans în 1819, a ajuns la Paris la douăzeci de ani și și-a văzut acceptat primul tablou pentru Salon cinci ani mai târziu, l-a creat – sau l-a adaptat pentru uz

personal – pe provincialul fanfaron, turbulent, subversiv și dornic să se pună în fașă; pe urmă, la fel ca anumite personalități TV ale momentului, a descoperit că imaginea lui publică devenise inseparabilă de firea lui reală. Courbet a fost un mare pictor, dar și un om versat în arta de a-și face reclamă. S-a numărat printre pionierii autopromovării; și-a vândut fotografii ale tablourilor ca să le sporească faima; a emis comunicate de presă ori de câte ori i s-a vândut o operă pe bani frumoși și a gândit primul centru expozițional permanent dedicat unui singur artist – sieși. În Războiul Franco-Prusac a izbutit chiar să-și dea numele unui tip de tun, după care i-a scris unui caricaturist de la ziar, oferindu-i amănunte despre „programul și itinerarul” lui *Le Courbet* și rugându-l „să ilustreze subiectul într-unul dintre ziarele pe care le aveți la dispoziție”.



Mediterranean *de Courbet*

Cu tot socialismul lui libertarian, cu toate tiradele antisistem, cu toată dorința neprefăcută de-a râni prin grajdurile murdare ale artei franceze, Courbet a semănat – și nu puțin – cu Evtușenko, rebelul legitim care știe până unde poate să meargă și cum să tragă spuza ultrajului pe propria turtă. Când anticlericala lui *Întoarcere de la conferință* a fost refuzată de Salon în 1863 (acesta nefiind nici pe departe primul refuz), Courbet a comentat cu (poate) mai multă complezență decât s-ar fi cuvenit: „Am pictat-o în așa fel încât să fie respinsă. Am reușit. În felul ăsta, o să-mi aducă niște bani.” Se pricepea la – sau cel puțin era implicat zgomotos în – manevrele care înconjurau alegerea și expunerea tablourilor de la Salon; voia să fie acceptat și respins în același timp.

De asemenea, voia să accepte și în același timp să refuze mai cu seamă *La Légion d'honneur*. Avea nevoie de oferirea publică a unei decorații, astfel încât să se poată arăta ofensat public de primirea ei. A fost cât pe-acți să-i iasă pasiența în 1861, până când Napoleon al III-lea s-a înfuriat și l-a tăiat de pe listă, așa că îndelung așteptata insultă a venit abia în 1870. A refuzat-o – printr-o scrisoare trimisă ziarelor, desigur – pe un ton de o galică pompozitate: „Onoarea nu se găsește nici într-un titlu, nici într-o panglică, ci în fapte și în motivarea lor. Respectul pentru propria mea persoană și pentru propriile mele idei constituie cea mai mare parte a ei. Am onoarea să rămân fidel principiilor mele de-o viață [etc., etc.].” Merită să comparăm situația aceasta cu cazul lui Daumier, căruia i se oferise *La Légion d'honneur* mai pe la începutul anului, dar care o refuzase discret. Când Courbet l-a criticat, republicanul liniștit care era Daumier a răspuns: „Am făcut ce mi s-a părut normal să fac. Îmi pare bine c-am făcut-o, dar nu e treaba publicului.” Courbet a dat din umeri și a comentat: „N-o să facem nimic cu Daumier. E un visător.”



Întâlnirea de Courbet (detaliu)

Există o fotografie înșelătoare, făcută cam prin 1855, în care Courbet stă de vorbă cu sine: ambele tabere par absorbite. Autoportretele lui sunt pictate cu o senzualitate atentă, vecină cu iubirea de sine, pe când postura pe care-o asumă este adeseori cu bună știință cristică. (Proudhon, prietenul lui filozof și anarhist, nu se sfia nici el de această comparație, așa cum reiese din remarca: „Dac-o să descopăr doisprezece apostoli, sunt sigur c-o să cuceresc lumea.”) În *Întâlnirea* (1854), Courbet, care tocmai a coborât dintr-un poștalion care se vede

dispărând undeva în dreapta, e întâmpinat în câmp deschis de prietenul și patronul său, Alfred Bruyas, și de servitorul lui Bruyas, Calas. E greu de spus care dintre aceștia doi arată mai deferent. Bruyas tocmai și-a scos pălăria ca să-l salute pe Courbet, pe când Courbet își ține pălăria în mână fiindcă așa preferă să meargă, în calitate de artist liber; Bruyas își coboară privirile în semn de salut, pe când Courbet își înclină capul într-o parte și își împinge bărbia în față, ca pe unealta unui interogatoriu. Mergând mai departe, artistul are un baston de două ori mai mare decât al patronului. Știm fără strop de îndoială ce se întâmplă: artistul vrea să vadă dacă patronul corespunde și nicidecum invers. Tabloul a ajuns să fie intitulat, la modul satiric, „Averea salută Geniul”. Ce mult ne-am îndepărtat de zilele când patronul sau plătitorul unui tablou era zugrăvit îngenunchind umăr la umăr cu sfinții, în timp ce artistul putea, în cel mai bun caz, să se deghizeze în țăran și să stea undeva la margine.



Atelierul artistului *de Courbet* (detaliu)

Sau să luăm *Atelierul* (1854–1855), „Adevărata alegorie care determină o fază de șapte ani din viața mea artistică”: prietenii și patronii, în dreapta, lumea largă și de condiție modestă, la stânga, artistul cu modelul nud care-l însoțește, la mijloc. Courbet a văzut în asta „istoria morală și concretă a atelierului meu”, precum și, absolut firesc, „cel mai surprinzător tablou cu putință”. El s-a delectat cu ghicitoarea pe care o propunea lucrarea: criticii „erau puși în încurcătură”, iar tabloul „îi făcea pe oameni să ghicească mai departe”. Și încă îi face. Cine sunt aceste siluete, plasate în grupuri inerte, care nu comunică și care nu sunt nici pe departe niște vizitatori plauzibili ai studioului lui Courbet? De unde vine lumina? De ce există un model dacă artistul pictează un peisaj – și de ce-l pictează în atelier? Și așa mai departe. Însă oricât am încerca să rezolvăm sau să suprarezolvăm misterul – e oare o caricatură politică? are cumva ornamente masonice? (dacă aveți dubii, apăsați liniștit pe pedala masoneriei) –, nu se poate contesta intensitatea punctului central al tabloului: figura lui Courbet însuși. Pare o suprafață relativ mică pentru a susține un tablou atât de mare, dar firește că imaginea maestrului care ține penelul e considerată îndeajuns de puternică pentru a-și face treaba.

E util să vedem *Atelierul* expus la Musée d'Orsay chiar vizavi de primul mare tablou al lui Courbet, *O înmormântare la Ornans* (1849). Cel din urmă e conceput ca o friză măreață, prinsă într-o ramă simplă, cu grupul de bocitoare al căror ecou se aude în stâncile îndepărtate din partea de sus; apoi tabloul e tăiat spre marginea superioară, lăsând să se vadă doar o fâșie joasă de cer, cât să facă loc crucifixului ridicat și să-l scoată în evidență. Această severitate și punctul focal apropiat, dar îndeosebi faptul că două cincimi din

tablou se află deasupra grupului de siluete omenești de vizavi, ocupând o porțiune întinsă de negreală și noroi, subliniază dispunerea personajelor din *Atelierul*. Ca structură, *Atelierul* poate să ne reamintească de un triptic medieval: Raiul și Iadul de o parte și de alta, cu vasta boltă cerească deasupra. Iar în mijloc ce avem? Pe Isus Christos cu Maria? Pe Dumnezeu cu Eva? Păi, îl avem în orice caz pe Courbet cu un model, stând acolo și reinventând lumea. Și poate că asta ne ajută să ne lămurim de ce pictează Courbet un peisaj în studio în loc s-o facă *en plein air*: fiindcă nu se mulțumește să reproducă lumea întemeiată și cunoscută – o creează el însuși din nou. De-acum încolo, spune tabloul, artistul e cel care creează lumea în locul lui Dumnezeu (mai mult, Courbet chiar i-a spus cândva scriitorului Francis Wey „pictez ca *le bon Dieu*”). Citit în acest fel, *Atelierul* este fie o blasfemie colosală, fie afirmația supremă despre importanța artei (depinde cum te uiți). Fie ambele.

Dacă Delacroix, pictorul romantic, avea un temperament neromantic, Courbet, pictorul realist, avea egocentrismul unui romantic veritabil. Nu avem de-a face doar cu o carieră, ci și cu o misiune. Baudelaire a scris că debutul lui Courbet din 1855, într-un spectacol pe care l-a organizat personal după ce atât *Atelierul*, cât și *O înmormântare* fuseseră refuzate pentru Expoziția Universală, a avut loc „cu toată violența unei revolte armate”. Iar din clipa aceea, viața pictorului și viitorul artei franceze sunt percepute ca inseparabile. „Îmi câștig libertatea. Salvez independența artei”, scrie el, ca și cum cea de-a doua afirmație ar fi o simplă prelungire a primeia. Distrugerea purificatoare a artei stereotipe, academice și romantice (simbolurile ritualice ale romantismului – chitara, pumnalul și pălăria cu pană – se văd pe jos în partea din față din *Atelierul*) avea să fie urmată de refacerea formei. Într-o scrisoare deschisă din 1861, adresată artiștilor tineri din Paris, Courbet a prezentat principalele elemente ale noii

arte: contemporaneitatea temelor (artiștii nu mai aveau să picteze trecutul sau viitorul), individualitatea manierei, concretețe, realism (Courbet și-a lăudat unul dintre propriile tablouri înfățișând un cerb fiindcă era „de o precizie matematică” și nu conținea „niciun dram de idealism”) și frumusețe. Această frumusețe urma să fie găsită în natură, fiindcă natura purta „înăuntrul ei” o expresivitate artistică în care artistul nu avea dreptul să intervină. „Frumusețea furnizată de natură e superioară compozițiilor tuturor artiștilor.”

Multă lume crede că această *profession de foi* ⁹ a fost scrisă de prietenul lui Courbet, Jules Castagnary. Courbet se considera teoretician, însă avea o *forma mentis* mai degrabă practică decât abstractă. În orice caz, s-ar cuveni întotdeauna să avem mai mare încredere în tablou (și să-l judecăm) decât în manifestul trâmbițat. E limpede că apelul la realismul concret nu scoate din ecuație alegoria, misterul sau sugestivitatea – ca în *Atelierul*. În egală măsură, retorica belicoasă nu ne pregătește nici pentru delicatețea, nici pentru diversitatea deconcertantă a operei lui Courbet: de la portretul bellini-esc al surorii lui, Juliette, realizat la început de carieră, la peisajele marine răscolitoare a căror forță trece dincolo de realism și, mai departe, la complexul și molatic-eroticul *Domnișoare pe malul Senei*. Courbet a fost acuzat că a bătut noi recorduri de publicitate cu acest ultim tablou (și chiar a făcut-o, dar oare când *nu* s-a comportat așa?), numai că acum, după ce istoria tabloului ca provocare a trecut, ce rămâne este o imagine literalmente captivantă. Scena se află în umbră și cu toate acestea degajă o căldură sufocantă; atmosfera de aparentă torpoare e dezmințită de coloritul viu, aproape țipător, în timp ce ochiul pe jumătate deschis al femeii întinse și adormite contrastează cu privirea deschisă pe care ni se permite s-o aruncăm ei și însoțitoarei. Această privire a noastră e totodată nepolitică de intimă, dat fiind că rama închide aproape ermetic tabloul; copacii bogați stau nefiresc de jos

deasupra siluetelor întinse pe iarbă, iar frunzișul din dreapta jos confirmă impresia de împrejmuire sufocantă. În plus, un amănunt din compoziția tabloului pare lăsat la voia întâmplării. Barcagiul care le-a adus pe femei pe Sena până în acest loc ferit a șters-o, abandonându-și pălăria în barca fixată undeva pe fundalul tabloului. Unde-a plecat? Pesemne c-a ieșit vâslind din cadru într-un semicerc amplu, iar acum se află lângă noi și-și cercetează pasagerele apatice pe furiș. Dacă barcagiul nu se confundă propriu-zis cu spectatorul, stă oricum la foarte mică distanță, complice, cu priviri lacome, parcă forțându-și reintrarea în tablou.

La fel cum există absențe marcante în câteva dintre cele mai mari tablouri ale lui Courbet – proprietarul pălăriei din *Domnișoare*, cadavrul care nu se vede de sub picioarele bocitoarelor din *O înmormântare*, doamna Proudhon din omagiul străveziu adus filozofului –, tot așa există câteva tăceri de forță în scrisorile lui Courbet. Bineînțeles, supraviețuirea corespondenței este un proces aleatoriu și nereprezentativ, dar chiar și așa e greu să te gândești la un alt pictor important care să arate atât de puțin interes sau apreciere pentru munca altora. Nu tu relatări emoționante despre privirea unui mare tablou pentru prima oară, nu tu încurajări adresate altora (în afara celor în care-i îndeamnă să semene mai mult cu Courbet). Lumea se împarte în „cei vechi”, adică nefericiții care-au avut ghinionul să se nască înaintea lui, și „modernii”, adică el însuși. Courbet socializează cu Boudin, îl ajută cu bani pe Monet, îl laudă, deși în treacăt, pe Corot și-l citează pe Tițian ca pe un bun etalon pentru propria sa operă. Singura persoană sau poate singurul personaj în fața căruia Courbet se pierde cu firea este Victor Hugo, unicul francez despre care până și pictorul e nevoit să admită că e mai cunoscut decât el și căruia îi trimite scrisori stânjenitor de flatante.

Courbet era un socialist (premarxist, ce-i drept) care studia bursa de valori și cumpăra frecvent terenuri; la fel, în ciuda convingerilor milenariste, față de femei avea atitudinea acidă a timpului și-a clasei din care făcea parte: bordeluri, amante și machism nechibzuit. De pildă: „Femeile ar trebui să se ocupe doar de supa de varză și de gospodărie.” Sau, ducând același sentiment ceva mai sus, sub forma unui aforism galant: „Le revine doamnelor sarcina să îndrepte, cu simțirile lor, raționalitatea speculativă a bărbaților printre care trăiesc.” A declarat de câteva ori că arta nu-i permite să se gândească la înșurătoare, deși a încercat, de tot atâtea ori, să se căsătorească. În 1872 s-a fixat asupra unei tinere din ținutul natal Franche-Comté, declarând cu înfumurare că el și familia lui nu erau deranjați de „diferențele sociale” dintre ei și continuând cu aceeași lipsă de tact, în scrisoarea trimisă unui intermediar:

E imposibil ca domnișoara Léontine, în pofida sfaturilor prostești pe care le-ar putea primi de la țărani, să nu accepte poziția strălucitoare pe care i-o ofer. Va fi, fără doar și poate, cea mai invidiată femeie din Franța și, chiar dacă s-ar mai naște de trei ori, tot n-ar putea să ajungă vreodată la un asemenea statut. Fiindcă mi-aș permite să-mi aleg o soție din întreaga societate franceză fără să fiu refuzat vreodată.

Cei care cred în acțiunea *hybris*-ului și cei cărora le plac telenovelele bune vor fi la fel de fericiți să afle că domnișoara Léontine a refuzat să devină cea mai invidiată femeie din Franța. Courbet a fost lăsat să spumege și să vitupereze împotriva rivalului rustic în fața căruia pierduse și împotriva „țărăncuțelor” care au „o valoare intelectuală cam cât a vacilor din curte, fără să aducă la fel de mulți bani”.

În timpul celui de-Al Doilea Imperiu, Courbet a dus o campanie gălăgioasă, agresivă și în fond admirabilă pentru democratizarea artei din punctul de vedere al finanțării, administrării și predării. În 1870–1871, pe durata Asediului și în vremea Comunei, a obținut în fine puterea artistică la care se presupune că râvnea; și totuși, ca o ironie, tocmai puterea aceasta i-a grăbit căderea. Întreaga poveste e presimțită straniu în scrisori. În 1848, acel prim an al revoluției, Courbet îi scrie familiei ca s-o asigure că „nu se implică foarte mult în politică”, dar că „va fi mereu gata să dea o mână de ajutor pentru distrugerea a ceea ce e prost făcut”. În anul următor, el îi spune lui Francis Wey: „Am simțit dintotdeauna că, dacă legea și-ar propune să mă acuze de crimă, aș fi ghilotinat fără discuție, chiar dacă n-aș fi vinovat.” Iar un an mai târziu: „Dacă ar trebui să-mi aleg o țară, recunosc că n-aș alege-o pe cea în care m-am născut.” După alte două decenii, Courbet a inițiat campania de demolare a „prost făcutei” Coloane Vendôme, un simbol al imperialismului napoleonian; după căderea Comunei, legea chiar l-a acuzat și deși, tehnic vorbind, nu era vinovat (cu siguranță era mai puțin vinovat decât alții, dat fiind că la momentul respectiv nu se număra printre delegații Comunei), a fost condamnat la șase luni de închisoare și apoi la plata ruinătoare a unei despăgubiri de 286.549 de franci și 78 de centime; perspectiva unei noi întemnițări pentru neachitarea datoriilor l-a silit „să-și aleagă o țară”. A optat pentru Elveția.

Courbet a acceptat răspunderea morală pentru distrugerea Coloanei detestate; însă nici asta, nici faptul că le-a reamintit autorităților că, în timpul Asediului și al Comunei, salvase multe comori ale națiunii de la o posibilă dispariție nu i-au ușurat situația. El pare să nu fi înțeles cât de mult devenise, în 1871, ținta perfectă a viitorului guvern. O figură publică și charismatică, un provocator profesionist al ordinii stabilite, un socialist, un anticlerical, un delegat comunard, un om

care a transformat independența artistică în crez politic, care a putut scrie despre Napoleon al III-lea „este o pedeapsă pe care nu o merit”, și a cărui formulă de încheiere din apelul adresat artiștilor din Paris în aprilie 1871 fusese „adio, lume veche, cu diplomația ta cu tot” – unde se putea găsi o victimă mai potrivită și mai exemplară când „lumea veche” se întorcea la putere? Iar când statul decide să persecute un individ din motive politice, el nu dispune doar de avantajele normale ale banilor și organizării – dispune și de formidabilul beneficiu al timpului. Un individ poate să obosească sau să intre în depresie, să-și simtă talentul afectat, să vadă cum îi trece vremea; pe când statul obosește foarte rar și se consideră nemuritor. Statul francez în mod special poate fi necruțător după războaie, mai cu seamă după cele civile.

Nici chiar în 1876, Courbet nu pricepea ce se întâmplase – de fapt, din ce motiv. „Să consider”, i-a întrebat el pe senatori și deputați printr-o scrisoare deschisă, „o pedeapsă pentru că am refuzat o decorație pe vremea Imperiului faptul că trebuie să port un alt tip de cruce?” Chiar dacă nu avem aici decât o simplă întorsătură de frază, ea e relevantă fiindcă aparține aceluși pictor care și-a intitulat unul dintre autoportrete *Hristos cu pipă*. Și deși statul francez nu l-a răstignit pe Courbet, a făcut cu siguranță tot posibilul să-l pună pe butuci: proprietățile i-au fost rechiziționate, tablourile furate, bunurile vândute, familia spionată. Courbet a continuat să picteze și să apere lucrurile în care credea din Elveția. Din când în când, își mobiliza vechile resurse de lăudăroșenie: „În acest moment, mi s-au comandat peste o sută de lucrări. O datorez Comunei... Comuna m-ar face milionar.” Însă ultimii lui ani – izolat de familie și prieteni, din ce în ce mai obsedat de cei care-l denunțaseră și-l trădaseră – au fost triști și apăsători. În cele din urmă, uzat și obosit, a acceptat să negocieze un acord cu guvernul francez, în temeiul căruia a promis să suporte

costurile de reconstrucție a Coloanei Vendôme pentru o perioadă de treizeci și doi de ani. „Trebuie să mă duc la Geneva și să-mi iau pașaport de la consulat”, a scris el cu optimism în mai 1877. Însă noile tulburări din Franța l-au făcut să rămână în exil până în decembrie, când a și murit.

După ce-am vizitat acea expoziție Masson din 1991, m-am așezat la o măsuță într-o cafenea din Place Hublot și m-am uitat dincolo de apa mică și repede a râului Loue – pe care Courbet îl pictase în întregime, pornind din pădure spre izvor – la casa unde se născuse artistul. Pe una dintre părțile laterale se vedeau literele decolorate ale cuvântului BRASSERIE. Părea cum nu se poate mai potrivit. Pictorul belgian Alfred Stevens i-a spus lui Edmond de Goncourt că e „de spaimă” cum bea bere Courbet – treizeci de halbe de bere nemțească pe seară, plus că prefera să nu-și lungească absintul cu apă, ci cu vin. De câteva ori, prietenul său Étienne Baudry a trimis în exil mai multe butoaie de câte șaiszeci și doi de litri pline cu coniac (sora lui Courbet i-a trimis doar „niște ciorapi splendizi”, la care el a răspuns făcându-i cadou o mașină de cusut ei și o râșniță de piper tatălui lor). Din cauza excesului de alcool, Courbet s-a îmbolnăvit de hidropizie, iar corpul i-a ajuns la dimensiuni enorme. Tehnica nouă și feroasă a „cepului” i-a scos din organism douăzeci de litri de lichid, dovedindu-se doar puțin mai eficientă decât metoda veche (băi de abur plus clisme), care-i extrăsese „optsprezece litri prin anus”. Pare o potriveală într-o câțva sinistă, însă moartea lui Courbet a avut ceva extravagant și înfricoșător, la fel ca viața și arta lui.

Manet: în negru și alb

a) Azvârlirea cărămizii

Dintr-un punct de vedere, cei care atacă operele de artă nu se înșală. Nu asediezi ceva care ți-e indiferent sau ceva care nu te amenință; iconoclaștii distrug rareori imagini din apatie. Să ne gândim la bărbatul care și-a ridicat bastonul spre *Concert în Grădinile Tuileries* de Manet, când tabloul a făcut parte dintr-o expoziție individuală organizată la Galerie Martinet în 1863. Atacatorul nu și-a explicat motivele, însă mai mult ca sigur că ofensa reprezentată de tablou s-ar fi încadrat la escrocherie: era o mascaradă, ceva care nu-l insulta doar pe el, privitorul, ci întreaga istorie a artei, în numele căreia era obligat să vorbească – mai bine zis, să acționeze. Mai mult, nici măcar subiectul tabloului – un crâmpei de viață pariziană contemporană – n-ar fi fost pe placul unui vizitator obtuz al Salonului, a cărui convingere era că subiectele artei trebuiau să fie rafinate și de nivel înalt. Acum incidentul pare ironic, dat fiind că tabloul era de fapt chiar despre tipul de om care-l atacase și despre genul de viață pe care el și prietenii lui îl duceau pe atunci la Paris. Ceea ce spunea Manet era: aici, acum, așa cum este.



Atelier la Batignolles de Fantin-Latour.

Detaliu cu Manet (la șevalet), Renoir (încadrat de ramă) și Manet (dreapta)

Când Napoleon al III-lea a văzut *Dejunul pe iarbă* la Salonul Refuzaților din același an, l-a declarat „o ofensă adusă bunei-cuviințe”, pe când consoarta lui, împărăteasa Eugénie, s-a prefăcut că tabloul nu exista. (În ziua de azi, așa ceva ar fi reclama perfectă; atunci a fost un dezastru, căci Salonul Refuzaților a fost închis, iar pe durata următorilor douăzeci de ani pictorii independenți n-au mai avut un spațiu public important unde să expună.) Când *Olympia* a fost prezentată la Salonul din 1865, amenințările fizice i-au silit pe organizatori s-o mute din locul inițial și s-o expună deasupra intrării în ultima galerie, la o înălțime atât de mare, încât era greu de spus „dacă te uital la carnea dezgolită a cuiva sau la un morman de rufe”. Din cauza acestei dezaprobări imperiale și publice, Manet a trebuit să

facă față, pentru o bună parte a carierei, și ricanărilor sau sarcasmelor presei populare. Reprezentanții ei nu greșeau nici de data asta, în sensul că sentimentul lor era autentic: disprețul cu rădăcini într-o frică imposibil de recunoscut. Lucrul de care se temeau ei i-a fost foarte clar unuia dintre cei mai cultivați și sofisticați oameni care l-au detestat pe Manet: Edmond de Goncourt. „O glumă, o glumă, o glumă!” a exclamat el în jurnal după ce-a văzut expoziția postumă Manet din ianuarie 1884. Însă a recunoscut că trecuse deja multă vreme de când gluma se transformase într-un lucru serios și că ținta ei o reprezentau el însuși și ceilalți ca el:

Cu Manet, ale cărui tehnici sunt preluate de la Goya, cu Manet și cu toți ceilalți pictori care l-au urmat, asistăm la moartea picturii în ulei, adică la moartea picturii cu o transparență frumoasă, chihlimbarie, cristalină, a cărei epitomă este *Femeia cu pălărie de pai* a lui Rubens. Acum avem o pictură opacă, o pictură mată, o pictură cretoasă, o pictură cu toate caracteristicile picturii de mobilier. Și toată lumea lucrează așa, de la Raffaelli la ultimul ageamiu impresionist de care n-a auzit nimeni.

Chiar și cei care erau de partea lui Manet știau că nu poți să te bucuri de sosirea a ceva nou fără moartea a ceva vechi. Așa că Baudelaire, deși l-a salutat pe Manet ca pe pictorul pe care (poate că) îl reclama epoca modernă – chit că poetul credea că adevăratul inovator era Constantin Guys –, i-a scris următoarele: „Ești doar primul din degenerarea artei proprii.” Așa cum a comentat acid Anita Brookner: „Să fi presimțit el la Manet începutul artei lipsite de dimensiune morală?”

Ezra Pound a spus că ar azvârli o cărămidă pe fereastră, urmând ca T.S. Eliot să se ducă prin spate și să înșface prada; și chiar așa s-a întâmplat. Și există un fel anume în care Manet a azvârlit cărămida, iar impresionistii au înșfăcat prada – desigur, dacă măsurăm prada prin marile expoziții care s-au deschis timp de peste o sută de ani. Marile expoziții Manet nu se organizează foarte des, nici măcar la Paris (1983, 2011), însă e important să ne-aducem aminte cât de des putem de lucrurile pe care le-a făcut asupra artei franceze și în folosul ei. I-a înviorat și i-a luminat paleta (dacă academicienii începeau cu tonuri întunecate și urcau spre cele mai deschise, *la peinture claire* a lui Manet a procedat invers); a renunțat la semitonuri și-a introdus o nouă transparență (bombănind împotriva tablourilor care erau „tocane și sosuri de carne”); a simplificat și a accentuat contururile; a renunțat de multe ori la perspectiva tradițională (femeia care se scaldă din *Dejunul pe iarbă* este „nepotrivită” – prea mare – din punctul de vedere al distanței presupuse); a comprimat profunzimea câmpului și a împins siluetele mai spre noi (Zola a spus despre tablouri ca *Micul flautist* că „trec prin zid”); a introdus „negrul de tip Manet” și „albul de tip Manet”. A respins, cum a făcut-o și Courbet, o mulțime de subiecte tradiționale: mitologice, simbolice, istorice (toate tablourile lui „istorice” sunt contemporane). La fel ca Daumier, a crezut că „trebuie să aparții timpului tău și să pictezi ce vezi cu ochii”. Poate fi localizat prin triangularea celor trei mari scriitori care l-au susținut: Baudelaire, dandy-ul și poetul vieții moderne, Zola, naturalistul, și Mallarmé, estetul pur. A mai avut vreun pictor un asemenea sprijin scriitoricesc? Și totuși, Manet n-a fost câtuși de puțin un pictor literar sau ilustrativ. Cel mai cunoscut dintre tablourile lui „literare” – după *Nana* lui Zola – nu e deloc ce pare-a fi. Manet a portretizat-o pe curtezană când aceasta încă era o figură minoră din foiletonizarea romanului precedent al lui Zola, *L'Assommoir*. Într-un articol dedicat tabloului, Huysmans a anunțat că Zola avea să dedice

un întreg roman Nanei și l-a felicitat pe Manet pentru că „a arătat-o așa cum fără îndoială că va fi”. Prin urmare, se poate spune că Zola a fost cel care l-a „ilustrat” pe Manet și nu invers.

Puteți înțelege o bună parte din ce-a realizat Manet citind cărțile și studiind spectrul cromatic; însă restul iese la iveală doar dacă vă aflați în fața tablourilor. „Negrul de tip Manet” se reproduce ușor; „albul de tip Manet”, cu rezultate foarte proaste. Dincolo de continua ei provocare erotică, *Olympia* este o simfonie whistleriană în alb murdar (cu schimbări subtile de nuanțe ale albului la carne, cuvertură, așternuturi, flori și – albul cel mai pur dintre toate – hârtia în care sunt împachetate florile). În portretul lui Zola, un petic de alb strălucește chiar în centru: el vine, foarte potrivit, de la paginile cărții pe care-o citește romancierul. În portretul tandru al doamnei Manet, *Lectura*, o rochie albă se profilează pe cuvertura albă a canapelei și, mai departe, pe albul murdar al perdelelor de dantelă. Până și unul dintre portretele cele mai radicale – și de o urâțenie feroasă – ale lui Manet, cel al amantei lui Baudelaire (un cap mic de păpușă, o mână dreaptă uriașă, plus amănuntul improbabil al piciorului drept, care parcă a fost amputat, ivindu-i-se de sub rochie) servește în principal, bănuiește privitorul, posibilității de-a umple pânza de la un capăt la altul cu o ditamai rochia albă cu onduleuri.

Toate astea înseamnă să ne întoarcem în timp și să-l privim pe Manet prin prisma a ceea ce a îndeplinit în artă. Însă pictorii nu trăiesc niciodată destul de mult ca să-și dea seama ce au realizat. Mai mult, ei au traiectorii profund diferite: unii, ca Degas sau Bonnard, merg pe un drum pe care ne vine ușor să-l înțelegem și produc opere de o calitate și o consecvență care aproape că te sperie. Alții, ca Manet, sunt mult mai greu de urmărit – ba poate că le vine greu lor înșiși să se urmărească. Unul dintre lucrurile pe care le-a făcut expoziția din

2011 de la Musée d'Orsay a fost să confirme cât de neobosit și totodată cât de inegal a fost Manet ca pictor. Acest adevăr a ieșit și mai bine la iveală datorită abordării pentru care au optat curatorii expoziției. Căci nu numai arta evoluează, ci și istoria artei și teologia muzeală. În zilele noastre, curatorilor – spre deosebire de public – par să le displacă expozițiile unde se expun pur și simplu capodoperele una după alta și care spun din nou aceeași veche poveste. Francezii văd în această abordare o „reducere a modernității lui la un registru iconografic”.

Afirmația nu e lipsită de temei. La fel cum e ușor să uiți cât de provocator a fost Manet la început, e ușor și ca șocul noutății să fie absorbit vizual, muzeificat și transformat în marfă culturală. (Am avut câțiva ani un *mouse-pad* pe care erau reproduse sticlele de șampanie din *Bar la Folies-Bergère*). Proust, în *Guermites*, arată ușurința cu care se poate face o asemenea apropiere în decursul unei vieți. Ducesa lui se duce să viziteze Luvrul:

Și s-a întâmplat să trecem pe lângă *Olympia* lui Manet. Astăzi ea nu mai miră pe absolut nimeni. Seamănă cu un Ingres și-atât! Și totuși, Dumnezeu știe cum a trebuit să pledez pentru tabloul acela care nu-mi place deloc, dar care e, fără îndoială, opera *cui*va.

Ducesa se înșală în mic (Manet n-a semănat niciodată cu Ingres și nu seamănă nici acum), dar are dreptate în mare. Și, da, există un pericol evident al abordării de tip capodopere-pe-bandă-rulantă, care nu face decât să reia felul cum arăta istoria artei cu o sută de ani în urmă – riscul fiind că nu mai putem să *vedem*, ci doar să credem că totul ni se cuvine. Dar unde poate fi găsită contranarațiunea? În prezent, ea se

află în contextul istoric și social, iar în ce-i privește pe acei curatori parizieni din 2011, în respingerea celor care până atunci îl „vampirizaseră” pe pictor „în numele artei moderne”. Asta a dus uluitor la decizia lor de-a ne prezenta un Manet care era „păstrătorul valorilor tradiționale”. De exemplu, „aceeași veche poveste” obișnuia să ne spună cum a petrecut tânărul Manet șase ani în studioul lui Thomas Couture, un *peintre-pompier* la mare modă, fără să învețe mare lucru de la el. Expoziția de la d’Orsay s-a deschis, prin urmare, cu o cameră a lui Couture, încurajându-ne să tragem concluzia radical opusă. E-adevărat că unul dintre primele portrete ale lui Manet seamănă bine cu portretele lui Couture. Și totuși, cele mai deosebite tablouri din încăperea – un studiu grav și melancolic al părinților lui Manet și portretul unui băiețel, *Le Petit Lange*, plin de negru de tip Manet și cu acei ochi negri ficși și pătrunzători, tipici lui Manet – nu erau influențate de Couture; mai mult, ele demonstau că Manet se îndepărta de stilul profesorului său cât mai repede cu putință.

Ciudat de interesantă este perioada „catolică” a lui Manet, căreia expoziția îi dedică o sală întreagă și care a însemnat, probabil, o mare surpriză pentru cei mai mulți din cei care credeau că-l cunosc. După ce-a atins notorietatea (și a fost criticat pretutindeni) cu *Dejunul pe iarbă* (1862–1863) și *Olympia* (1863), Manet a produs câteva tablouri religioase în perioada 1864–1865 – un Isus neînsuflețit de mari proporții, o Batjocorire a lui Isus la fel de mare și un călugăr îngenunchat –, care, conform textului din catalog, „i-au revoltat pe dușmani la fel de mult cum i-au stânenit pe admiratori”. Marele prieten al lui Manet, Antonin Proust, nu le-a inclus în expoziția postumă pe care Goncourt a expediat-o considerând-o o glumă. Și pe bună dreptate: aceste tablouri sunt exact genul de monștri derivați și academici pe care-i găsești expuși astăzi în diversele Musées des Beaux-Arts provinciale, exilați de mult timp acolo de o birocrație

artistică pariziană despovărată („Fiți atenți, vă trimitem un Manet!“). Vă dați seama din ce motiv pot forma aceste lucrări o parte a contranarațiunii curatoriale – fiindcă au ocupat o bună parte din perioada de maturitate a lui Manet; în aceeași măsură însă, contranarațiunea a părut să implice nu atât democratizarea, cât mai degrabă suspendarea valorii. „Un catolicism suspect“ a fost titlul dat acelei săli. Ar fi fost mai bun ceva gen „Șocul răului“.

Perioada „catolică“ funcționează ca un avertisment dat din timp că Manet n-a fost întotdeauna „Manet“. Multe dintre tablourile lui ar putea să provoace deranj în orice degustare artistică „în orb“. De exemplu, un *Vapor pe mare* un picuț whistlerian și un stropșor japonez, cu o velă în forma unei monograme orientale, sau o scenă de plajă din Boulogne care seamănă cu un Boudin supus dintr-odată unei limpeziri puternice a contururilor (și cu niște bizarerii ale perspectivei, cum ar fi o uriașă siluetă masculină în partea dreaptă). Primul a venit de la Le Havre, al doilea din Richmond, Virginia. Curatorii fuseseră sânguincioși și originali. Ei l-au arătat pe Manet ca fiind altul decât cel din așteptările noastre comode – însă nicidecum mai mare. Cele mai cunoscute tablouri ale lui Manet sunt pe bună dreptate cele mai cunoscute; ele nu dau greș niciodată și continuă să surprindă. (De pildă, până acum eu nu observasem că femeia goală din *Dejunul* are în păr o bentiță neagră aproape imperceptibilă; e ca și cum Manet ar spune: „Nud? Care nud? Nu vedeți că poartă bentiță?“) Dezamăgirea expoziției a fost că dacă Manet a pictat, să zicem, douăsprezece (sau paisprezece, sau șaisprezece) capodopere, au fost expuse mai puțin de jumătate: fără *Concert în Grădinile Tuileries* (pe care John Richardson l-a considerat „primul tablou cu adevărat modern“), fără *Calea ferată*, fără *Argenteuil*, fără *Nana*, fără *Prânz în atelier*, fără *Bar la Folies-Bergère*; a fost expusă *Execuția lui Maximilian* de la Boston, dar nu și cea de la Mannheim (sau fragmentele

cumpărate de Degas); a fost expus cel mai mic dintre cele două tablouri ale lui Manet în *bateau-atelier*-ul personal, dar nu și celebra legătură de sparanghel, ci doar tabloul cu un singur fir, pe care Manet l-a pictat și l-a trimis ca „atenție” după ce fusese plătit cu mare generozitate de cumpărător. E posibil să se fi întâmpinat greutăți la împrumuturi, iar încăperile de la d’Orsay sunt și așa aglomerate (cu toate că s-a pus la dispoziție un spațiu enorm unei lucrări de importanță secundară – Jean-Baptiste Faure cântând în rolul principal din *Hamlet*-ul lui Ambroise Thomas); însă probabil că de fapt curatorii au fost hotărâți să găsească, dacă nu cumva să impună, un nou fir narativ. Uneori ei au dat impresia că-și bat joc cu bună știință de așteptările noastre. Astfel, a existat o copie mică după *Căile ferate* – o fotografie înfrumusețată cu acuarelă și guașă – a lui Jules-Michel Godet. A fost ca și cum curatorii ar fi spus: Vă e dor de unul dintre favoriți? Pofțiți, vi-l oferim sub forma asta.



Buchetul de liliac *de Manet*

Departe de agitația disputelor și a contranarațiunii, a existat un spațiu liniștit pentru naturile moarte. Acest gen conținea o cincime din întreaga creație a lui Manet (nu în ultimul rând, datorită vandabilității). Într-o călătorie făcută la Veneția în 1875 cu soția și cu confratele pictor Tissot, Manet a anunțat – pe când stătea în piața de pește – că voia să fie „Sfântul Francisc al naturilor moarte”. În piața de legume a dat cu ochii de o grămadă de dovleci din Brenta și a strigat: „Capete de turci cu turbane! Trofee după victoriile de la Lepanto și Corfu!” Cu ocazia aceleiași vizite, a conchis: „Un pictor poate spune orice dorește prin fructe, prin flori și chiar prin nori.” În sala naturilor moarte de la d’Orsay mi-au atras atenția două imagini simple: flori în vase înalte de cristal, pictate în 1882, cu un an înainte de moartea pictorului. Manet, dandy-ul, un *coureur de femmes* [10](#) cu o căsnicie fericită, a murit (la fel ca Baudelaire) de sifilis terțiar. A fost un sfârșit atroce: ataxie, scaun de invalid, cangrenă, un picior amputat și apoi moartea. În această ultimă parte a vieții, Manet a pictat de mai multe ori frumusețea efemeră a florilor. Ca și cum ar fi repetat încet cuvintele pe care bărbatul care ridicase bastonul refuzase să le audă cu toți acei ani în urmă, ca și cum ar fi spus pentru ultima dată: da, aici, acum, așa cum este.

b) Mai puțin este mai mult

Cât timp petrecem cu un tablou reușit? Zece secunde? Treizeci? Două minute pline? Și-atunci, cât petrecem cu fiecare tablou reușit din expoziția cu aproximativ trei sute de exponate care a devenit norma unui artist important? Două minute per exponat ar duce la un total de zece ore (fără pauză de prânz, ceai sau toaletă). Mâna sus, cei care ați petrecut zece ore la expoziția Matisse, Magritte sau Degas. Eu, unul,

știu că n-am stat atât. Bineînțeles că triem și combinăm, iar ochiul preselectează ceea ce-l atrage (sau ceea ce știe deja); însă chiar și un spectator cu bune deprinderi expoziționale, care pricepe corelarea glicemiei personale cu încântarea estetică, un spectator care se mișcă bine în spațiile deschise și nu se teme, la nevoie, să parcurgă cronologia inversă a unui pictor, care refuză să piardă timp vizual cu cataloagele și cu citirea titlurilor cu gâtul întins, care e îndeajuns de înalt ca să aibă o perspectivă neobturată și îndeajuns de robust ca să reziste îmbrânciturilor pe care le dau amatorii de artă care împing cu umărul, având căștile audioghidului pe urechi – chiar și un asemenea spectator poate ajunge, la sfârșitul unei expoziții, să încerce o frustrare agresivă din cauza a ceea ce-ar fi putut să fie.

E mai bine, desigur, într-un fel oarecum ideal, să avem cât mai mulți oameni care să vadă cât mai multe tablouri. Însă cu cât e mai mare expoziția, cu atât crește nevoia ca ea să fie susținută de public, ceea ce înseamnă că oamenii trebuie ademeniți cu promisiunea că evenimentul nu va fi doar estetic, ci și socioaspirațional (și, fiind social, va avea o structură de clasă: avizații vor avea parte de vizionări private, pe când masele se vor înghesui afară). Dacă în ultimii ani elefantiazisul expozițiilor s-a mai estompat – expoziția Manet din 2011 a cuprins doar 186 de tablouri –, acesta e mai degrabă rezultatul crizei economice decât al politicii curatoriale. Și totuși, există numeroase dovezi că expozițiile mai mici, cu o asistență mai redusă, oferă o plăcere mai mare; că adeseori înțelegi un artist mai bine dacă-i vezi o parte mai mică, nu mai mare, din operă.

Una dintre expozițiile cele mai reușite pe care le-am văzut în ultimii treizeci de ani a fost găzduită de National Gallery din Londra în 1993. Ea a ocupat șase săli, dar s-a concentrat în jurul unui singur tablou – mai bine zis, al unui singur subiect: *Execuția împăratului Maximilian* de

Manet. Cu o temă aleasă inspirat și având un scop precis, expoziția a strâns laolaltă, pentru prima dată de la moartea lui Manet în 1883, cele trei versiuni ale *Execuției*: prima, cea din Boston, cu tușe mai puțin ferme, în culori mai mohorâte și plină de sombrero-uri, cea compusă din fragmente (recuperate de Degas după moartea lui Manet), aflată chiar în proprietatea Galeriei Naționale, și imaginea finală, cea mai cunoscută, adusă de la Mannheim. Să vezi aceste trei pânze în aceeași sală (dar nu una lângă alta – trebuia să te întorci cu tot corpul ca să le poți compara, ceea ce-ți reamintea, fizic vorbind, de timpul și de reflectarea dintre imagini) reprezenta o provocare directă, incitantă și de natură să te intimideze. De ce-a făcut Manet asta, de ce-a renunțat la aia, de ce-a ajustat aici? Prin ce proces de gândire sau de simțire, prin ce salt sau întâmplare neașteptată a ajuns din *a* în *b* și apoi în *c*? Ca să ni se dea o mână de ajutor, acest centru triplu al expoziției a fost susținut de vreo șaiszeci de elemente de sprijin: portrete oficiale ale principalilor participanți, litografii cu un aer fotoreportericesc, fotografiile făcute de François Aubert scenelor și personalităților mexicane din vremea aceea, diverse *cartes de visite* cu plutonul de execuție și cămașa însângerată a împăratului, plus o mulțime de documente, produse derivate și ciudățenii. Cea mai stranie dintre ele era o fotografie cu Maximilian și curtenii lui jucând crichet în jurul anului 1865, probabil la sau lângă castelul Chapultepec, la margine de Mexico City. Împăratul stă în spatele porților, lângă Sir Charles Wyke, ambasadorul englez. „Terenul” pare să aibă nevoie mai degrabă de niște spărgători de piatră decât de un rulou de nivelare.

Astăzi, când o țară datoare e presată să-și onoreze obligațiile financiare, autoritățile trimit delegații ale FMI, Băncii Centrale Europene, Comisiei Europene și așa mai departe. În 1861, când președintele mexican Benito Juárez a instituit un moratoriu de doi ani

asupra datoriilor pe care le avea către alte țări, răspunsul a fost o troică tipică acelor vremuri: la Vera Cruz și-au făcut apariția 6000 de soldați spanioli, 2000 de francezi și o mână de englezi. Englezii erau timizi, spaniolii vizau o împăcare silită, dar francezii preferau cucerirea. Ei l-au instalat pe arhiducele Ferdinand Maximilian ca împărat în 1864, războiul de gherilă a izbucnit în anul următor, ocupația s-a prăbușit, francezii s-au retras, Maximilian a refuzat să-și părăsească tronul de marionetă, iar guvernul mexican care s-a întors la putere l-a executat împreună cu doi dintre generalii săi pe colina Bells, lângă Queretaro, pe 19 iunie 1867. Evenimentul a ajuns la urechile tuturor. Pe 18 iulie Flaubert i-a scris prințesei Mathilde că execuția (dusă la îndeplinire în ciuda telegramelor de protest ale lui Garibaldi, Victor Hugo și alții) îl oripilase. „Ce oroare. Și ce lucru nenorocit e specia umană. Tocmai ca să nu mă gândesc la crimele și la negliobiile acestei lumi (și ca să nu sufăr de pe urma lor) mă arunc cu capul înainte în artă: o tristă consolare.”



Execuția împăratului Maximilian *de Manet (detaliu)*

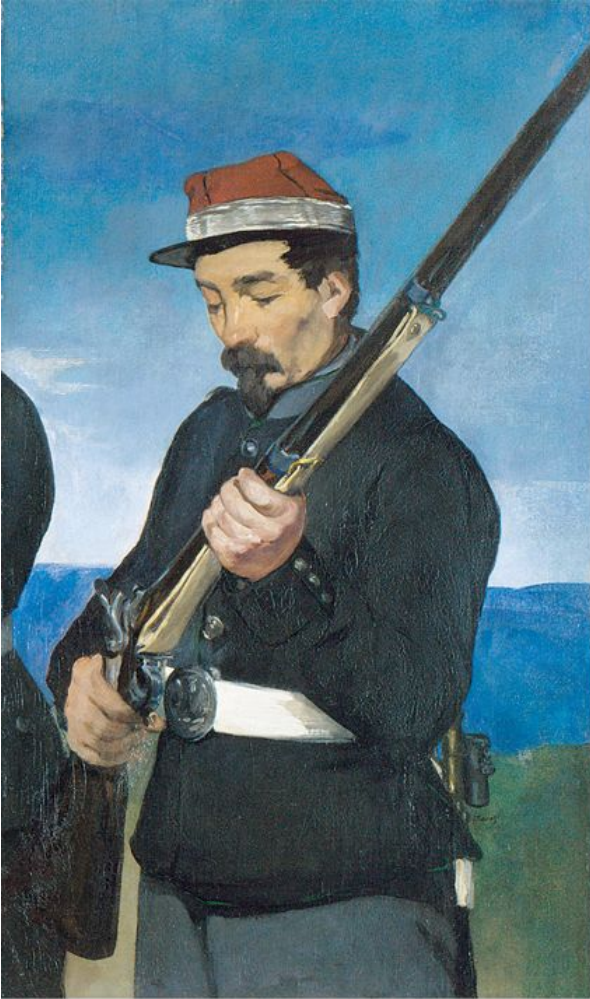
Vestea l-a făcut și pe Manet să se arunce în artă, deși plutim într-o ignoranță benignă și eliberatoare în ceea ce privește felul și motivele precise pentru care a făcut-o, intențiile și așteptările, precum și adaptările tactice pe care le-a efectuat pe parcurs. Drumul lui spre imaginea finală e mult mai slab documentat decât drumul lui Géricault, să zicem, spre *Pluta Meduzei*. Nu există, ne spune Juliet Wilson-Barreau, „nicio consemnare în arhivele Manet despre oamenii la care a apelat sau despre materialele pe care le-a folosit ca să-și

construiască tablourile – nu tu tăieturi sau ilustrații din presă, nu tu fotografii, nu tu însemnări sau schițe inițiale“. Nu ne-a parvenit nimic de tipul *obiter dicta* sau bârfe de studio. Nu știm de ce a abandonat Manet versiunea a doua a tabloului (structural vorbind, foarte apropiată de varianta finală) sau cum arăta când a fost terminată, dat fiind că în documentul nostru cel mai vechi, o fotografie din 1883, lipsesc deja cele două personaje din partea stângă, împăratul și generalul Mejía. Există chiar și un gol incitant când vine vorba de presupusa sursă estetică a *Execuției*: *Execuțiile din 3 mai 1808* de Goya, tablou care are un plan general asemănător și aceeași apropiere oribilă dintre țeava puștii și victimă. Știm că Manet a vizitat Muzeul Prado, semnându-se în cartea de oaspeți pe 1 septembrie 1865, dar dacă a văzut tabloul lui Goya inspirat de revolta din 1808 (expus pe atunci într-un coridor, neinclus în catalog și aproape nementionat în ghid), a avut grijă să n-o spună. Prin urmare, trebuie să procedăm pe bază de ghiceală și de raze X, prima noastră sursă de cunoaștere fiind imaginile ca atare: trei pânze mari, o schiță în ulei, o litografie și un desen în cărbune, plus reciclarea ulterioară de către Manet a principalului grup de siluete din *Baricada*, o scenă din timpul Comunei.

În general, e tentant să confunzi secvențele temporale din artă cu evoluția. În realitate, prima *Execuție* a lui Manet e atât de diferită din punctul de vedere al culorii, al tonului și al afectelor, încât nu ni se înfățișează ca o primă încercare ratată, ci ca o variantă măreață și capabilă să te bântuie. Elementele comune constau într-un trio de victime, un pluton de execuție compact și silueta izolată a unui militar desemnat (onorat? blestemat?) să dea lovitura de grație. În prima versiune, acest subofițer e singurul căreia i se dă un chip bine definit și care, într-un fel aproape sinistru, nu are o expresie anume; asta fiindcă avem de-a face cu o întâlnire scurtă și învolburată, cu un

episod urât și rușinos, în care un grup de oameni neindentificabili ia viața unui semen și în care culorile oceanice îi învăluie deopotrivă pe călăi, pe victime și peisajul rural. Ba chiar pare să fie noapte (ca în *Execuțiile* lui Goya), deși ne putem da seama că nu e.

Imaginea pe care-o au în comun versiunile II și III este, sub aspectul tonalității, destul de departe de cea din versiunea I, prin aceea că e echilibrată, scăldată de lumina soarelui și lucidă. Până și fumul care iese de pe țevile puștilor se risipește cu grijă, în așa fel încât să nu acopere chipurile victimelor. Dar, deși poziția principalilor participanți (și ecoul compozițional al lui Goya) nu prea variază de la II la III, ceea ce se întâmplă în plan secund provoacă efecte profund diferite. În II, scena are loc în ceea ce pare a fi o porțiune de câmp deschis sau poate pe un deal molcom; în spate se văd munții și cerul albastru. Acțiunea se desfășoară prin urmare fără spectatori, în anonim – un moment de brutalitate judiciară plasat în mijlocul naturii, care dă impresia, în continuitatea ei caldă și albastră, că e la fel de indiferentă ca plutonul de execuție. În III, participanții se află în ceea ce-ar putea fi curtea unei închisori, cu nisip sub picioare, un zid înalt în spate, un număr de spectatori (protestând îndurerăți) călare pe zid, alți spectatori pe dealul din spate, plus chiparoșii și mormintele albe ale unui cimitir în colțul din stânga sus. Există aici un element de coridă (moartea pe nisip, spectatorii care asistă de pe zid); există un comentariu lăuntric și o reacție la eveniment, precum și un *memento mori* pe fundal. Tabloul ca atare e mai echilibrat, mai bine gândit și susținut; în același timp (prin comparație cu II), e mai convențional în felul cum ne regizează reacțiile. Din acest punct de vedere, III înseamnă o „evoluție” față de II. Însă dintr-o altă perspectivă avem un regres – ca și cum Manet ar duce noțiunea de indiferență la extrem în II, după care s-ar retrage din mohoreala ei dezgolită.



Execuția împăratului Maximilian de Manet.

Detalii cu subofițerul care își încarcă pușca: tabloul din Londra (stânga) și versiunea din Mannheim (dreapta)

Cu toate acestea, ambele tablouri prezintă imagini de o forță extraordinară; și totul începe de la picioare. În *Execuțiile* lui Goya, un element crucial e poziția plutonului de execuție: glezna fermă, genunchiul blocat cum se cuvine, piciorul de sprijin ținut în unghiul potrivit și totul văzut ca un ecou al armatei lui Napoleon: iată picioarele opresorilor, picioare care înăbușă protestul și a căror rigiditate urcă în tot corpul, până când îi conferă rigiditatea finală a puștii. Asta în timp ce în *Execuția* lui Manet soldații nu sunt aliniați (tehnic vorbind, ar putea fi două rânduri de câte trei, dar efectul e mai degrabă de grup compact), iar picioarele lor sunt deschise într-un unghi de 120 de grade sau așa ceva; un soldat își ține călcâiele lipite, alții stau cu picioarele îndepărtate; soldatul din mijloc își sprijină emoționat toată greutatea corpului pe piciorul stâng, în timp ce dreptul îi atinge solul doar cu călcâiul. E limpede că rolul acestor picioare este să fie observate, mai ales că Manet le-a înfrumusețat cu ghetre albe (o găselniță deloc realistă – uniforma pe care-o pictase era noțională și de sinteză). Sunt picioare care se afundă în nisip pentru o muncă foarte utilă, ca atunci când un jucător de golf își caută echilibrul înainte de-a lovi mingea dintr-o groapă. Parcă auzi îmbărbătările celui care comandă plutonul și vorbește despre cât e de important să fii în largul tău, să-ți destinzi picioarele, pe urmă genunchii și după aceea șoldurile, de parc-ai fi ieșit să vânezi potârniche sau sitari...

Așadar, călăii aceștia nu sunt un comando al morții, ca la Goya; sunt soldați care îndeplinesc niște obligații curente, printre care se numără întâmplător și executarea unui împărat. Această temă a rutinei zilnice

e exemplificată separat de silueta subofițerului. În tabloul din Boston (I), el se uită la noi, întorcând spatele execuției și în același timp punându-ne în vedere că rolul lui e de fapt să dea lovitura de grație celor pe care nu s-au priceput să-i împuște ceilalți. În II și III subofițerul a ajuns să ocupe o poziție la fel de centrală, dar într-un mod mult mai subtil. Acum stă la nouăzeci de grade față de pluton și nici nu ia parte la execuție, nici nu se delimitează de ea; în plus, e indiferent și în relația cu noi. În loc de asta, cu ochii plecați, își execută obligația profesională, trăgând anticipativ piedica puștii (II) sau verificând dacă e trasă (III). În mod semnificativ, Manet nu-i pune ghetre subofițerului: nu avem voie să ne lăsăm distrași de picioarele lui (în III ele sunt și mai puțin vizibile, pierzându-se într-un petic de pământ mai întunecat) și prin urmare ne putem concentra la fel de puternic ca el pe tragerea piedicii. Subofițerul variază în două puncte-cheie din versiunile II și III. În II, figura lui e finisată cu grijă, iar trăsăturile au contur și personalitate: îți spui că ai în față o persoană anume care are de făcut o treabă anume. În III, tușele sunt mai vagi, iar figura mai puțin conturată: subofițerul a devenit un soldat obișnuit, care seamănă cu ceilalți din pluton. Elementul unde III nu pare o evoluție prin comparație cu II este felul cum e pictată mâna dreaptă. În II ea e redată realist și păstrându-se proporțiile; în III e mai mare, mai rozalie și mai rășchirată: de două ori mai mare decât stânga și mai mare chiar și decât celălalt punct de reper din același registru – cele două mâini, a lui Maximilian și a generalului din stânga lui, care se țin una pe alta. E un element care atrage atenția asupra-i într-un fel aproape melodramatic – „ia uitați ce urmează să fac!” strigă mâna de pe pânză. Pare-a fi o vulgarizare mărunță și inutilă.

Un critic contemporan s-a plâns că opera lui Manet manifesta „un soi de panteism pentru care un cap însemna la fel de mult ca un papuc”.

Panteism, impersonalitate, indiferență: așa cum *Execuția* beneficiază de o lumină tare și egală, precum și de planuri bine decupate, tot așa efectul ei e straniu, esențializat, modern. Tabloul ilustrează, firește, un moment dramatic și nu ne rămâne decât să admirăm tăria victimelor, mai cu seamă după ce Manet inventează situația plauzibilă în care împăratul își ține generalii de mână (în realitate, nici măcar nu fusese în mijloc în momentul execuției și se prea poate ca generalii să fi fost așezați pe scăunele și împușcați pe la spate, o metodă răspândită de lichidare a celor considerați trădători). Însă putem admira și tăria plutonului de execuție, relaxarea sugerată de picioarele depărtate. Nu avem de-a face cu un tablou istoric care exprimă un mesaj moral despre eroism: Manet folosea formula *peintre d'histoire* ¹¹ ca pe cea mai grea insultă. Și poate că avem de-a face doar în trecere cu o imagine politică: când litografia *Execuției* a fost interzisă în 1865, Manet a descris-o într-o declarație de presă ca pe *une oeuvre absolument artistique*. ¹²

A fost, bineînțeles, o afirmație fățarnică, dat fiind că Manet alesese să portretizeze un moment de extremă umilire pentru visul imperial al lui Napoleon al III-lea și o făcuse ornând silueta împăratului cu aluzii la martiriu (sombrieroul care aducea cu aura unui sfânt și poate chiar poziționarea cristică, în mijloc); mai mult, uniforma pe care-o fabricase pentru plutonul de execuție era îndeajuns de ambiguă ca să pară deopotrivă franceză și mexicană, permițând insinuarea că, prin abandonarea împăratului-marionetă când lucrurile se înrăutățiseră, francezii îl executaseră de fapt cu mâna lor. Asta a fost cu siguranță interpretarea lui Zola, deși cele două declarații făcute cu privire la tablou formează un contrast instructiv. Într-un material nesemnat din *La Tribune*, romancierul, maimuțărindu-l pe pictor, anunța că litografia fusese interzisă cu toate că „domnul Manet tratase acest subiect dintr-o perspectivă exclusiv artistică” și se întreba sarcastic

dacă nu cumva guvernul avea să înceapă în scurt timp să-i persecute pe oameni pentru simplul fapt că afirmau că Maximilian murise. Totuși, patru zile mai târziu Zola semnală echivocul uniformelor și observa „cruda ironie” a tabloului lui Manet, a cărui interpretare ar fi putut fi „Franța îl împușcă pe Maximilian”. Nu doar autorităților ipocrite le place să fie și pe cal, și în căruță.

Zola nu poate avea dreptate de două ori; și nici Manet. Fie opera este „pură” din punct de vedere artistic și a fost inspirată întâmplător de evenimente politice recente, fie nu este. Dar e la fel de adevărat că însuși actul de-a interzice tabloul (care n-a fost expus public niciodată în Franța cât timp a trăit Manet) a avut efectul unei politizări *volens-nolens*. Nu și al unei popularizări, totuși: *Execuția împăratului Maximilian* n-a fost *Guernica* și n-a stârnit reacții în afara țării de baștină din cauză că fusese interzisă înăuntrul ei. Când a fost expus la New York în 1879 (la intersecția dintre Broadway și Eighth, douăzeci și cinci de cenți intrarea), tabloul nu s-a bucurat de succes. Interesul a fost ceva mai mare la Boston, însă preconizatul turneu în Chicago și în alte locuri a căzut, iar pânza a fost expediată înapoi în Franța.

De ce anume a fost interzisă litografia și de ce i s-a pus din timp în vedere lui Manet că varianta finală a tabloului nu avea să fie acceptată la Salonul din 1869? Și aici avem un gol care se pretează interpretărilor. Nu există niciun document de însoțire în care să fi fost bifate rubricile „intenție subversivă” sau „estetică discutabilă”. John House a susținut că insulta lui Manet a însemnat mult mai mult decât simpla zugrăvire a unui eveniment care a pus guvernul într-o lumină proastă, din moment ce alte două tablouri legate de execuție, de Jules-Marc Chamerlat (ambele pierdute, din păcate – încă un gol), au fost acceptate la Salonul din 1868. Poate că motivul suplimentar pentru excluderea lui Manet ținea de „aparenta detașare de dramă și refuzul

de-a exprima o morală limpede” pe care le demonstra tabloul, ba chiar și de „tușele sumare și aspectul de lucrare neterminată”. Poate; dar s-ar putea să greșim dacă suntem prea raționali (sau prea estetici) în ceea ce privește organismele de cenzură. Acestea sunt eminamente donquijotești și își fabrică diverse excentricități și temeri exagerate. Dacă ai îndoieli, interzici – aceasta este adeseori regula de bază, mai cu seamă când interzici doar pe baza reputației pe care-o are artistul în cauză (Manet era un republican cunoscut). Însă indiferent de adevărul irecuperabil, cenzurarea *Execuției* a continuat să opereze, limitând cunoașterea posterității. Nu numai tabloul și litografia aferentă au fost suprimate, ci și reacțiile generației pentru care a fost pictat – cei care ar fi putut să ne spună cel mai bine cum să-l descifrăm. Această absență se adaugă opacității pe care-o are tabloul pentru spectatorii de astăzi. Din acest punct de vedere, cenzura a avut câștig de cauză, așa cum se întâmplă frecvent.

Fantin-Latour: bărbați înșiruiți

Treizeci și patru de bărbați, dintre care douăzeci stau în picioare și paisprezece sunt așezați, se împrăstie pe cuprinsul a patru tablouri și a douăzeci și unu de ani. Aproape toți sunt îmbrăcați mohorât, în redingota neagră pe care-o poartă atât burghezii, cât și artiștii din Franța momentului; cea mai mică abatere – o pereche de pantaloni de culoare deschisă, o haină de un gri proletar, o salopetă albă de pictor – provoacă uimire. Spațiile în care sunt zugrăviți acești bărbați sunt la fel de mohorâte, înguste de la un capăt la altul, fără aer și claustrofobice: nu se vede nicio fereastră și abia în ultimul tablou este indicată o ușă; în rest, nu par să fie mijloace de evadare. E posibil să existe tablouri pe perete, însă nu dintre cele care sugerează vreo legătură cu exteriorul; sunt sumbru impenetrabile, făcându-ne să ne întoarcem la grupurile compacte de bărbați. Din când în când, o mică ușurare se ivește sub forma câtorva flori sau fructe, sau a unei carafe cu vin, și există chiar și o față de masă roșie, dar până și roșul ăsta e închis, așa că nu destramă tonalitatea întunecată și dispoziția funerară. Și cu toate că fiecare grup de bărbați s-a strâns cu un scop comun – omagierea unui pictor mort, urmărirea la lucru a unuia viu, citirea unor poezii, adunarea în jurul unui pian –, niciunul dintre ei

nu pare să se simtă bine. Nu râde și nu zâmbeste nimeni din cei treizeci și patru de bărbați (de fapt, treizeci și trei, fiindcă unul apare de două ori). Cei mai mulți degajă un aer grav, de misie înaltă, deși sunt destui care par neatenți, pierduți în lumea lor, chiar plictisiți. Unii sunt prieteni (iar doi, amanți), majoritatea sunt aliați, colaboratori, membri ai unei elite sau avangarde care se autotriază; și totuși, interacțiunea dintre ei e aproape nulă. Niciuna dintre siluete nu-și atinge vecinul; bărbații pot să stea unul lângă altul, să se acopere sau să se ascundă unul în spatele celuilalt, însă nu există contact. Aproape că ai impresia că abia așteaptă să termine cu statul (în picioare sau jos), ca să se poată întoarce la ei în studio, atelier, birou sau salon de muzică.

Toate aceste patru tablouri de Henri Fantin-Latour (a existat și un al cincilea, pe care pictorul l-a distrus după ce criticii l-au făcut praf la Salon) se află acum la Musée d'Orsay. Le-am văzut de câteva ori în treacăt și m-am uitat la reproducerile din diverse albume, dar nu mi-am dat seama niciodată cât de ciudate sunt de fapt, din cauză că – la fel ca majoritatea oamenilor, cred – nu le-am studiat niciodată de adevăratele ca pe niște tablouri. Le-am tratat mereu ca pe simple exemple de portretistică de grup, iar din acest punct de vedere ele sunt de înalt nivel: ia fii atent, ne spunem, uite-l pe Manet, și uite-l pe Baudelaire, și pe Monet, și pe Renoir, și pe Whistler, și pe Zola, cum nu se poate mai veridici. Iar aici, chiar aici, unde se oprește cam toată lumea, în capătul îndepărtat al *Colțului de masă*, se găsește cea mai cunoscută secțiune – colțul unui colț – din toate cele patru tablouri ale lui Fantin, fiindcă îi arată pe Rimbaud și Verlaine stând unul lângă altul. Rimbaud, băiatul frumos printre atâtea bărbi, cu bărbia în palmă și cu aerul unui heruvim, privește afară peste umărul nostru stâng; Verlaine, care chelește prematur, este în semiprofil și pare încordat, ținând în mână dreaptă un pahar cu vinul în care va

dispărea peste atât de puțin timp. Totuși, chiar și acești doi bărbați, cei mai apropiați și mai cunoscuți dintre cei treizeci și patru, nu se uită unul la altul și cu atât mai puțin se comportă ca niște iubiți. Inevitabil, în cazul acestor tablouri, ne concentrăm asupra numelor celebre; e imposibil pentru privitorul contemporan să le arunce mai mult decât o privire scurtă și compătimitoare celor din categoria Louis Cordier, Zacharie Astruc, Otto Scholderer, Pierre-Elzéar Bonnier, Jean Aicard, Arthur Boisseau, Antoine Lascaux și așa mai departe. Iar mila noastră are și o doză nu chiar de vinovăție, ci de stânjeneală: suntem posteritatea care i-a dat uitării.

Ne uităm la aceste tablouri – cel puțin la început – ca la niște întâmplări, ca la niște documentare. Lucrurile stau la fel cu orice portret de grup, indiferent dacă vorbim despre *Apoteoza lui Homer* de Ingres sau despre ultima copertă color din Antologia celor mai buni romancieri englezi. Cine e nou, cine e trăsnet, cine e bun, cine n-o să rupă inima târgului? Trierea critică începe imediat; țin minte că m-am așezat alături de ceilalți Tineri Romancieri din 1983, iar după ce ne-am lăsat imaginile în aparatul foto al lordului Snowdon, unul dintre colegii mai sardonici a remarcat: „În regulă, i-au ales pe cei mai buni douăzeci din șapte.” Puțini s-au uitat la fotografia publicată ca să aprecieze simțul compoziției pe care-l avea Snowdon, la fel de puțini fac o oprire estetică în timp ce ochiul le alunecă de la nonentitate la faimă într-un Fantin de la Musée d’Orsay. Așa că prima realizare a lui Bridget Alsdorf din *Tovarăși* ¹³ e simplă, dar serioasă: Alsdorf a făcut ca tablourile lui Fantin să redevină tablouri – adică opere care încep cu o idee și o speranță și care merg mai departe, prin desene și idei persistent greșite, spre posibile soluții, după care vin alte desene, iar la urmă schițele în ulei, pentru ca la final, din cauza faptului că în ultima clipă unul dintre modele nu mai poate veni să pozeze, să se ajungă la o imagine finală care, peste foarte puțină vreme, va fi

supusă judecății musafirilor îngâmfați ai Salonului, neînțelegerii critice și batjocurii caricaturiştilor.



Colțul de masă de Fantin-Latour.

Detaliu cu Verlaine, Rimbaud și Léon Valade (de la stânga la dreapta)

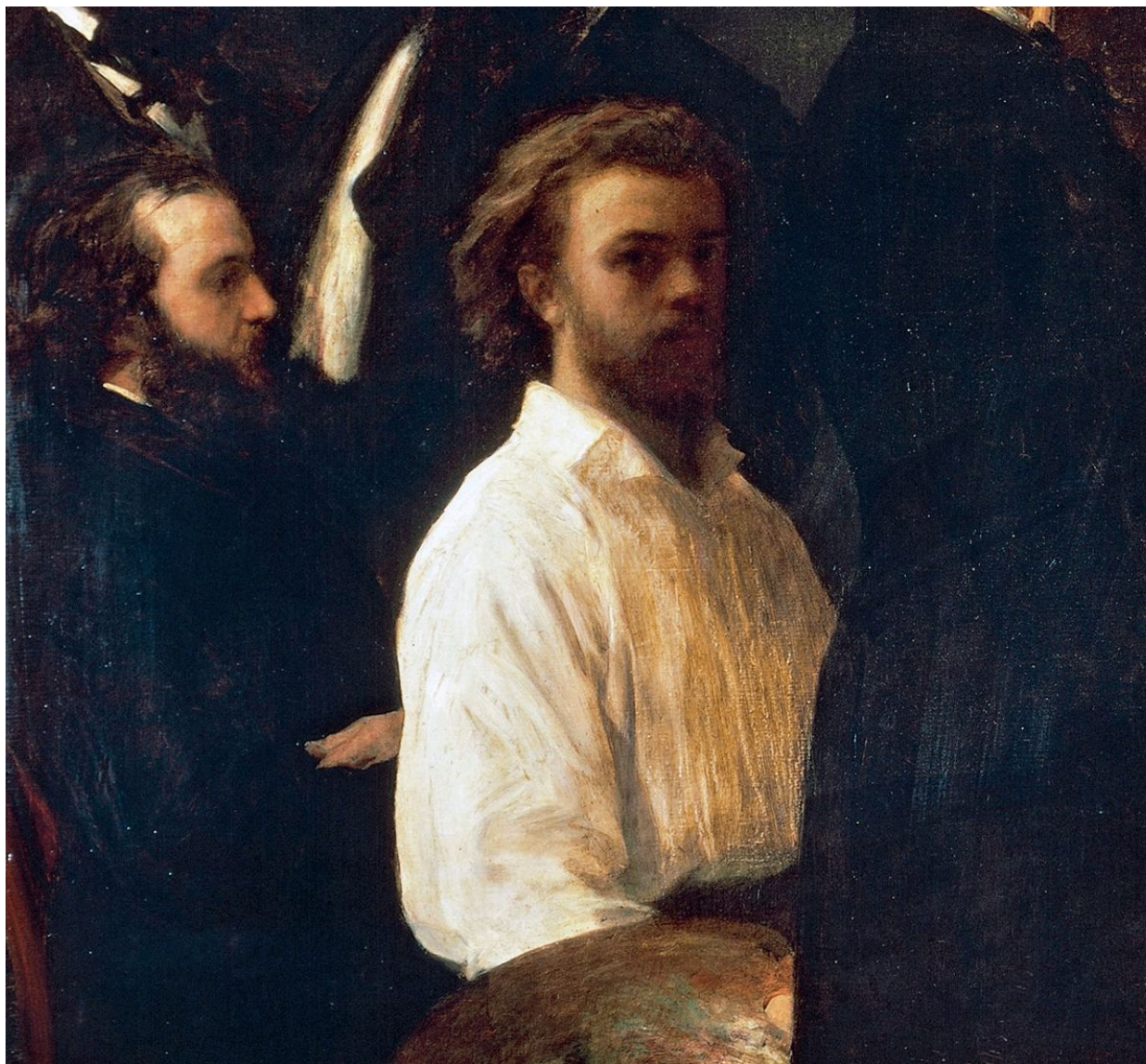
Cele patru tablouri care au supraviețuit sunt enorme: cel mai mic are 160 pe 223 cm, cel mai mare, 204 pe 273,5 cm. Ele nu sunt amintiri tăcute ale unor colegi care au aceleași păreri, ci uriașe declarații publice menite să insiste, ba chiar să terorizeze. Aceștia sunt nou-veniții la care trebuie să fiți atenți, scriitorii și pictorii pe care vă sfătuim să-i studiați îndeaproape (deși ultimul tablou, *În jurul pianului* [1885], îi reprezintă mai puțin pe participanții individuali și mai mult ideea pe care-o sprijineau cu toții – wagnerismul). Pentru un pictor cunoscut până atunci și după aceea doar pentru autoportrete și flori, acele tablouri aruncau o provocare tehnică uriașă: cum dispui un număr de indivizi îmbrăcați cam la fel într-un mod care să suscite interes, cum faci în așa fel încât să-l scoți în evidență pe fiecare și în același timp să reprezinți ideea mai mare pe care s-au adunat s-o popularizeze? Fiecare tablou adoptă o structură specifică. Primul, *Omagiu lui Delacroix* (1864), pare destul de bombastic: patru siluete așezate, cu capetele la același nivel, șase siluete în picioare, tot cu capetele la același nivel, iar pe peretele din spate, cu capul ceva mai sus decât ale celor care stau în picioare, un portret al lui Delacroix – de fapt (destul de complicat), un tablou după o litografie bazată pe o poză. Al doilea, *Atelier la Batignolles* (1870), e ceva mai inovator, cu o cascadă diagonală și tot mai lată de capete care duc spre pânza pe care e zugrăvit Manet la lucru. Al treilea, *Colțul de masă* (1872), este cel mai subtil și totodată cel mai puțin direct ca titlu, ca punct central (o carte deschisă din care probabil că tocmai a citit un poet) și ca structură: un semicerc de cinci oameni care stau jos, imediat în spatele lor alți trei în picioare, având părțile laterale și partea din față împodobite cu frunze, flori și fructe. Al patrulea are o arhitectură mai convențională, cu un portativ deschis pe pianul din mijloc și câte patru bărbați în negru de o parte și de alta a acestei superbe văpăi muzicale.

Dar ce fel de omagiu sau manifest exprimă aceste tablouri? În niciun caz unul direct. *Omagiu lui Delacroix*, de exemplu, nu este esențialmente un omagiu pur și simplu fiindcă e un tablou al lui Fantin-Latour. În felul lui realist, cu tonuri lipsite de strălucire și o structură destul de rigidă, lucrarea e chiar opusul unei pânze a lui Delacroix; pe când faptul că aducătorii omagiului stau toți cu fața spre noi, întorcând astfel spatele imaginii care-l reprezintă pe pictorul decedat, dă de înțeles că nici prin cap nu le trece să picteze cum a făcut-o el. „Slavă ție și adio“, asta sugerează tabloul. *Atelier la Batignolles* se dovedește a nu fi un studio din cartierul Batignolles, ci de fapt un Studio Exact Ca Al Lui Fantin; „Școala de la Batignolles“ ca atare era „mai degrabă o construcție retrospectivă decât o realitate“ când a immortalizat-o Fantin, în timp ce tocmai omul care-o numise așa, Edmond Duranty, a fost lăsat pe dinafară din cauză că se certase cu Manet (o omisiune pentru care Duranty l-a învinovățit pe Fantin). Poate că această poveste de culise nu e ceva neobișnuit: apartenența la un grup este adeseori importantă pentru artistul (și scriitorul) mai tânăr, când încurajarea reciprocă și identificarea colectivă a inamicului imediat sunt chestiuni vitale; însă imediat după aceea, pe măsură ce individul începe să aibă încredere în el, etichetarea și gruparea îi displac profund. Așa că de fapt *Colțul de masă*, care ar putea să pară mai omogen și mai armonios, dat fiind că zugrăvește doar scriitori (pe când precedentele două portrete de grup îi amestecau pe pictori și pe scriitori) prezintă un grup la fel de scindat precum cele două de dinainte. Atât prin comportamentul lor public, cât și prin poezia pe care-o scriau, Rimbaud și Verlaine aveau să arunce în aer această mică lume parnasiană; și chiar dacă tonurile verzui mai blânde din tablou, plus prezența florilor și fructelor, ar putea să sugereze mai puțină austeritate și mai multă armonie, planta mare din ghiveciul aflat în partea dreaptă i-a fost impusă lui Fantin

fiindcă Albert Mérat a refuzat să apară alături de perechea de „proxeneți și hoți” care-și dădeau aere în colțul opus al tabloului.

Dovezile externe ale lui Bridget Alsdorf ne conving că nu e totul chiar atât de solid cum pare în aceste aduceri-aminte monumentale. Însă decisive sunt de fapt dovezile ei interne – erudite, precise și bine argumentate. Când criticii zilei au examinat aceste ansambluri netactile, neconectate și nezâmbitoare de colegi necolegiali, lucrul de care s-au plâns cel mai mult – în afară de egotismul lui Fantin și autopromovarea grupului – a fost lipsa de unitate formală a tablourilor. Alsdorf susține convingător că, departe de-a fi un defect de compoziție, această lipsă a interacțiunii dintre personaje este subiectul însuși al lucrărilor. Lucrul care-l interesează pe Fantin și pe care-l prezintă în pictură este negocierea internă a individului cu grupul. Stângăcia aparentă e premeditată: participanții încearcă să vadă cum să-și protejeze și să-și păstreze individualitatea în prezența confrăților sau a colegilor care-ar putea fi în același timp rivali și asistenți. Unele desene preliminare ale lui Fantin prezintă schimburi însuflețite între diferiți artiști și scriitori, numai că ele sunt eliminate pe măsură ce imaginea se apropie de varianta finală. Una dintre comparațiile cele mai productive ale lui Alsdorf este cu *Atelierul de pe Rue de la Condamine* (1870) al impresionistului de rangul doi Frédéric Bazille (care apare, de altfel, și în *Atelier la Batignolles*). Bazille zugrăvește o încăpere înaltă, aerisită, un spațiu deschis, cu o fereastră de studio mare, cu tablouri ale unor nuduri sănătoase pe pereți și cu activități artistice în plină desfășurare în trei locuri diferite: în dreapta, cineva atinge clapele pianului; în stânga, doi bărbați (dintre care unul aflat la jumătatea unei scări) poartă o discuție animată, pe teme indiscutabil estetice; în mijloc, Bazille însuși stă lângă șevalet și arată un tablou terminat unei perechi de confrăți (unul e cu siguranță Manet, celălalt probabil că e Monet). Se prea poate ca arta să fie în

continuare doar pentru bărbați, dar aici avem o scenă ușoară, vie și veselă – e ca și cum ar fi dat norocul peste cei aflați la coadă la cantina săracilor din *La Bohème*, făcându-i să se mute în locuințe mai de soi, pe când Mimi, însăănătoșită, tocmai ar fi pe punctul de-a sosi cu un prânz uriaș la pachet. De asemenea, prin comparație cu *Studioul* lui Fantin, acesta e un tablou banal atât sub aspectul concepției, cât și al execuției. Pânza lui Bazille spune: Asta înseamnă să fii artist. A lui Fantin spune: Asta înseamnă să fii *cu adevărat* artist.



Omagiu lui Delacroix *de Fantin-Latour.*

Detaliu cu Fantin-Latour

Viața unui asemenea artist presupune mari neliniști și dubiu de sine, combinate cu o muncă neîncetată și care uneori nu duce la nimic. Exact aceste trăsături se regăsesc în al doilea dintre cele patru tablouri ale lui Fantin, cel pe care pictorul l-a distrus când s-a întors de la Salon (a păstrat doar trei portrete de cap – al lui, al lui Whistler și al lui Vollon). Alsdorf îl consideră „cel mai ambițios și dezastruos dintre

portretele de grup ale lui Fantin“. Pictorul l-a intitulat *Toast! Omagiu adevărului*. Dacă *Omagiu lui Delacroix* a fost în parte un protest la adresa uitării rapide care l-a învăluit pe protagonist (la înmormântarea lui Delacroix a fost puțină lume, iar reflectarea evenimentului în presă, mai mult decât discretă), *Toast!* (1865) era menit să clameze mai zgomotos și mai general importanța artei – și a lui Fantin însuși. Criticii fuseseră iritați de ceea ce li se păruse a fi o formă de autopromovare în *Omagiu lui Delacroix* – nu numai că artistul ieșise în evidență în minunata lui salopetă albă printre atâtea redingote negre, dar însuflețise evident tabloul ținând paleta îndreptată spre noi, în timp ce buchetul de flori în fața răposatului *Maître* era subiectul semnăturii lui Fantin. Ei bine, *Toast!* avea să se dovedească o provocare și mai mare.

Discuția intensă a lui Aldorf pornind de la fazele preliminare ale *Toast!*-ului – unde Adevărul e zugrăvit sub forma unei femei goale care ține în mână o oglindă în mijlocul unui studio plin de artiști de sex bărbătesc – arată cât s-a străduit Fantin să încerce să-și pună conceptul la treabă. Pe măsură ce se dezvoltă, el oscilează între o alegorie pseudoclasică (în care sunt personificate și alte arte) și un Nud cu Portret de Grup mai realist. Artiștii din fundal își schimbă constant forma și natura; însă problemele principale și nerezolvabile apar din interacțiunea centrală a figurii lui Fantin cu figura mitologică a Adevărului. De-a lungul secolelor, pictorii se introduseseră frecvent în tablourile cu multe personaje, deși de obicei se plasau undeva la margine, uitându-se cu o privire vag știutoare și afișând o modestie ostentativă. Numai că plasarea în poziție centrală într-un tablou era deopotrivă o provocare în planul formei și un risc din punctul de vedere al criticii. Punctul imediat de referință al lui Fantin va fi fost *Atelierul* lui Courbet, acel gest masiv, prometeic, care arăta implicit că Artistul îl înlocuia pe Dumnezeu în ipostaza de creator al universului.

Însă eul lui Courbet era blindat prin comparație cu al lui Fantin; iar Courbet se zugrăvea pictând calm lumea (și fiind admirat), pe când Fantin încerca să se prezinte într-un raport complex cu un nud alegoric care ține o oglindă. La început, femeia e văzută din spate, ținând oglinda ridicată, în timp ce artistul reacționează ridicând o pancartă mare pe care scrie VÉRITÉ. Este, în mod evident, ceva imatur. Pe urmă, femeia e arătată reperându-l pe artistul care ține paleta și care reacționează cu mâna cealaltă, printr-un gest de tipul „Cine, eu?” (care seamănă cu un fel de Bună Vestire blasfematoare). Treptat, Fantin s-a apropiat de forma finală a tabloului – evidențiată de o schiță târzie în ulei – în care Adevărul gol cu oglinda ținută acum în jos ne privește din centru spate; artiștii (la fel ca în *Omagiu lui Delacroix*) sunt cu toții cu fața spre noi – în afară de Fantin însuși, care, deși ne privește cu un ochi, întinde un braț și arată spre Adevăr. După cum i-a scris lui Edwin Edwards, agentul lui englez, „sunt singurul care o s-o vadă”. Fantin se expunea astfel și mai mult acuzației de deșertăciune; în plus, prezența unei femei goale înconjurată de bărbați îmbrăcați urma să reînvie isteria provocată la Salon cu doi ani mai devreme de *Dejunul pe iarbă* al lui Manet. Fantin era pe bună dreptate îngrijorat că publicul avea să-i considere tabloul „o orgie a pictorilor”.

Lucrul pe care Fantin nu l-a încercat, în ciuda tuturor ajustărilor, a fost să-l facă pe Fantin mai puțin central – adică să se plaseze în mod tradițional la marginea evenimentelor. Alsdorf citează portretul de grup (la fel de masiv și relativ enigmatic) făcut de Félix Vallotton nabiștilor ¹⁴ (1902–1903); aici, pictorul se face puțin mai mic decât ceilalți și se plasează ceva mai în spate, cam ca un șef de sală care asistă la o discuție plină de însuflețire și de gesturi. Fantin nu s-a gândit niciodată la asta. Nici măcar n-a încercat o soluție și mai radicală: să-și piardă muza. *Simpozionul* (1894) lui Akseli Gallen-

Kallela e un portret de grup halucinant și cu influențe din Munch, care a fost pictat la Hotelul Kämp din Helsinki după ce s-a băut vârtos. În dreapta sunt așezați Sibelius și prietenul lui, compozitorul Robert Kajanus, surprinși beți criță în semiprofil, cu ochii înroșiți și cu țigările aprinse; alături, cu capul pe masă și inconștient, se află criticul compozitor Oskar Merikanto; în stânga, stând în picioare și uitându-se la noi, este artistul în persoană. Acesta este pus pe jumătate în umbră de lucrul la care se holbează Sibelius și Kajanus: aripile roșu-închis ale unei păsări de pradă. Misterul Artei tocmai le-a făcut o vizită, dar acum își ia zborul – asta suntem invitați să conchidem. E o imagine melodramatică și vecină cu absurdul, dar ea ar fi fost și mai absurdă dacă Gallen-Kallela ar fi rămas la ideile inițiale: nu aripi care plecau, ci o femeie goală, simbolică, tolănită pe fața de masă. Asta chiar ar fi semănat cu „o orgie a pictorilor”.

Cu puțin înainte să termine *Toastul!*, Fantin avea dubii mari, temându-se că subiectul lui era „efectiv absurd”. Tabloul a fost într-adevăr acuzat de absurditate, ipocrizie și vulgaritate. Un critic a diagnosticat „o criză de orgoliu”; un altul a expediat tabloul ca fiind „unul dintre acele paradisuri ale halbelor de bere în care artistul pretinde rolul de Dumnezeu și Tată, cu micii lui prieteni pe post de apostoli”. Ca o bună parte a criticii franceze din acea perioadă, și aceste remarci sunt malițioase, arogante și în mare măsură neîndreptățite, dar suficient de corecte ca să înghețe orice îndoială de sine pe care ar fi putut s-o simtă pictorul. Distrugând *Toastul!*, Fantin a recunoscut eșecul tabloului și de asemenea acuzația personală de egotism. Din acel moment, el n-a mai apărut în portretele de grup și a început să se retragă încet din apropierea colegilor. Fusesse un republican înfocat în primii ani de maturitate, dar n-a fost niciodată un pictor obișnuit să iasă des în stradă; felul lui de-a reprezenta politica zilei era să-i zugrăvească pe cei care se dovedeau mai activi

decât el (*Colțul de masă* a fost poreclit „Prânzul comunarilor”). Așa că n-a fost un dezastru – dată fiind natura talentului său – faptul că a preferat să se retragă tot mai des la Luvru și în propriul studio. În 1875, i-a scris pictorului german Otto Scholderer (care se află în stânga lui Manet în *Atelier la Batignolles*): „Ai dreptate cu privire la adunările artiștilor... Nimic nu se compară cu ce ai înăuntru.” În noiembrie 1876, i-a vorbit lui Scholderer despre dorința lui „de-a pleca și de-a trăi singur, departe de toți artiștii, fiindcă nu simt c-aș fi la fel ca ei”.



Familia Dubourg de Fantin-Latour.

Coincidența face ca în aceeași lună Fantin să se însoare cu Victoria Dubourg, o pictoriță pe care-o întâlnise pe când copiau amândoi la Luvru. Doi ani mai târziu, el a produs *Familia Dubourg* (1878), un grup constând în soția lui, sora ei, Charlotte, și părinții. Cine bănuiește o incompatibilitate aparentă între dorința „de-a trăi singur” și însurătoare s-ar cuveni să studieze acest tablou: el e, mai mult ca sigur, una dintre descrierile cele mai sumbru alarmante ale socrilor din întreaga istorie a artei și a căsniciei. Patru personaje îmbrăcate în negru – părinții așezați, fiicele în picioare – se găsesc într-un spațiu îngust din fața unui perete cenușiu pe care se vede un colț de tablou care nu luminează deloc decorul; în stânga e o ușă care pare să fi fost încuiată de mult. Sentimentul de enclavă familială apăsătoare și sufocantă trimite cu gândul la romanele lui Mauriac sau la remarcă lui Cehov, cum că „dacă te temi de singurătate, nu te căsătorești”. Pentru a spori surpriza, Fantin o pictează mai atrăgător pe Charlotte decât pe Victoria; văzând acest portret al surorilor, dar și pe altele, nu poți să nu te întrebi dacă Fantin nu se întreba la rândul său dacă nu cumva se însurase cu sora nepotrivită. Pe de altă parte, acest portret de grup conține, în sfârșit, un personaj care chiar reușește să-l atingă pe un altul: soția lui Fantin pune o mână blândă pe umărul mamei sale. Este o ciudățenie a talentului considerabil al lui Fantin că portretele lui au aerul lugubru și funerar al naturilor moarte, în timp ce naturile moarte, tablourile cu flori prin care a câștigat bani frumoși (și și-a făcut un nume în țară) etalează întreaga vigoare, viață și culoare de care pictorul era conștient din naștere.

Cézanne: păi, mărul se mișcă?

Cézanne a avut prima expoziție individuală în 1895, la cincizeci și șase de ani. Agentul lui, Ambroise Vollard, a expus *Scăldătoarele la odihnă* (1876–1877) în vitrina magazinului, știind bine că avea să provoace scandal. El i-a sugerat de asemenea clientului său să realizeze și o litografie a tabloului. Cézanne a produs o operă de dimensiuni considerabile, cu titlul *Marile scăldătoare*, și a accentuat câteva impresii cu ajutorul acuarelei. În 1905 Picasso a cumpărat tabloul și l-a dus în studioul personal. Doi ani mai târziu, secretele lui au alimentat *Domnișoarele din Avignon*. Influența lui Cézanne asupra lui Braque a fost la fel de clară și recunoscută pe față. „Descoperirea operei lui a răsturnat totul”, a scris Braque la bătrânețe. „Am fost silit să regândesc tot. Trebuia dată o bătălie împotriva unei mari părți din ceea ce știam, din ceea ce tinseserăm să respectăm, să admirăm sau să iubim. În lucrările lui Cézanne n-ar trebui să vedem doar o nouă construcție picturală, ci și – element pe care-l uităm prea des – o nouă sugestie morală a spațiului.”



Omagiu lui Cézanne.

Detaliu cu pictorii Redon și Vuillard și criticul de artă André Mellario (de la stânga la dreapta)

Artiștii sunt lacomi să învețe, iar arta este autodevoratoare; predarea ștafetei de la secolul al nouăsprezecelea la secolul douăzeci s-a făcut în viteză – ca de altfel și trecerea de la un tip de artist la altul.

Cézanne a fost o figură obscură chiar și după ce-a ajuns celebru; era secretos, frugal, neachizitiv; dispărea adeseori cu săptămânile; viața lui emoțională, atâta câtă era, rămânea profund privată și ocrotită și nu-l interesa nici cât negru sub unghie ceea ce înțelegea lumea prin succes. Braque, deși un pustnic judecând după standardele vremii, era un dandy cu șofer, în timp ce Picasso îl întruchipa de unul singur pe artistul ideal al secolului douăzeci – public, implicat politic, bogat, de succes în toate accepțiile cuvântului, dornic să fie fotografiat și concupiscent. Iar dacă Cézanne ar fi putut să considere viața lui Picasso vulgară – în sensul că se abătea de la cadrul temporal și de la integritatea umană de care avea nevoie arta –, cât de auster și de spiritualizat ar părea același Picasso prin comparație cu cei mai „de succes” artiști din secolul douăzeci și unu, care-și vâra versiunile interminabile ale aceleiași idei pe gâtul miliardarilor ignoranți.

Ca băiețandru în Aix-en-Provence, Cézanne era robust, încăpățânat și pus pe aventuri; împreună cu prietenii lui, Émile Zola și Baptistin Baille, a format un grup intitulat „Inseparabilii”. Au venit împreună la Paris, aspirația celor mai mulți provinciali ambițioși, la începutul anilor 1860 (Baille urma să ajungă profesor de optică și acustică); însă dintre cei trei, Cézanne a fost cel mai ambiguu cu privire la ce s-ar fi putut câștiga acolo. Tineri și necunoscuți în metropolă, el și Zola au meditat împreună la „teribila chestiune a succesului”. Mult mai târziu lor „ceartă” s-a dovedit a fi nu atât o despărțire provocată de romanul

Opera al lui Zola – despre care outsiderii au presupus că era despre fostul său prieten –, cât mai degrabă o înstrăinare produsă de răspunsurile diferite pe care le găsisе fiecare dintre ei la cheștiunea de început. (În general, e adevărat că, oricât de bine conturat, succeseș îi desparte pe prietenii artiști mai des decât eșecul.) Zola avea nevoie ca succeseș lui literar să fie exprimat în termeni materiali: o casă mare, mâncare bună, avantaje sociale, respectabilitate burgheză; asta pe când Cézanne evita din ce în ce mai mult lumea, pe măsură ce era mai cunoscut. În ultimii lui ani, când lucrările îi erau comercializate de nesătutul Vollard (care în 1900 a cumpărat un Cézanne de la un client cu 300 de franci și l-a revândut imediat altcuiva cu 7500 – cel mai bun argument pentru *droit de suite* din câte s-ar fi putut imagina), pictorul trăia într-o carieră de piatră, văzând cât mai puțini oameni cu puțință și citindu-l pe Flaubert. În lumea modernă, una dintre ispitele Sfântului Anton ar fi fost succeseș artistic.

Valéry a elogiат în Cézanne „un exemplu de viață devotată”. Alex Danchev, în noua lui biografie [15](#), îl numește „exemplarul artist-creator al epocii moderne”. Un exemplu mult mai puternic decât al artistului care aruncă totul (Gauguin a descoperit consolarea voluptuoasă a Tahitiului în ceea ce privește lucrul și jocul; Rimbaud a făcut bani frumoși din comerțul cu arme) sau al artistului care înnebunește și/ sau se sinucide. Mai puternic fiindcă e posibil să ai nevoie de mai mult eroism ca să continui să trăiești decât ca să te sinucizi: muncă permanentă, strădanie permanentă, distrugerea frecventă a lucrărilor nesatisfăcătoare și nevoia, după Cézanne, a unei incoruptibilități a vieții de care depindea incoruptibilitatea artei. Clive Bell a sesizat „sinceritatea disperată” a operei lui Cézanne. David Sylvester a conchis că arta lui, cu acea acceptare deplină a contradicției umane, ne oferă „o măreție morală pe care n-o putem găsi în noi înșine”.

Sunt afirmații înalte, iar Danchev pune cu abilitate în balanță ce a fost Cézanne, ce s-a pretins a fi și ce-au făcut ceilalți din el. Mitul a fost al unui soi de sălbatic nobil și autodidact, al unui *idiot savant* artistic. E-adevărat, Cézanne își spunea „un primitiv” și era, cu vorbele lui Renoir, „țepos ca un arici”; asta în timp ce, departe de-a se îmblânzi, „devenea tot mai imatur pe măsură ce înainta în vârstă”, după inspirata formulă a lui Danchev. Însă mitul a prins cheag și pentru că pictorul însuși a avut grijă să-l hrănească și s-a jucat de-a „a fi Cézanne”, o versiune artistică a țăranului șiret care știe întotdeauna mai mult decât arată și câștigă prefăcându-se că pierde. Sub această aparență, Cézanne era cultivat, literar și – din capul locului, oricum – burghez. Tatăl lui pălărier-bancher-rentier a fost mult mai înțelegător decât mulți tați din această categorie, mergând până la a-și găsi un motiv de autoelogiere fiindcă își susținuse fiul în vocația lui nebunească: „N-aș fi putut aduce pe lume un idiot.” Și n-o făcuse: Paul a câștigat premii literare la școală (prietenul său Zola le-a luat pe cele la desen); mai târziu, tatăl lui l-a scăpat de armată cu bani. Citise mult din clasici și chiar dovedise că erau posibile, deși rare, cazurile de oameni care erau balzacieni, stendhalieni și flaubertieni în același timp. Monet l-a numit „un Flaubert al picturii”; cu siguranță, Cézanne avea monahismul de care era nevoie, precum și convingerea că artistul din spatele artei trebuia să rămână în umbră. Asta chiar dacă era – spre deosebire de Flaubert – destul de rezervat în privința femeilor. Dezaproba profund fustangeala *sale-bourgeoise* a lui Zola; iar când, la bătrânețe, a pictat femeile la scăldat, a folosit desenele din tinerețe în loc să deranjeze un model (și poate și pe sine).

Inevitabil, vedem în el punctul de unde a început arta modernă: așa se face că prima sală a Muzeului de Artă Modernă din New York, în distribuția de azi, ne oferă un Gauguin și trei Seurat în partea stângă, pe când la dreapta și în față, superioritatea numerică a lui Cézanne se

manifestă prin șase tablouri. Tindem, de asemenea, să considerăm decisiv impactul pe care l-a avut asupra principalilor pictori moderni care au învățat de la el. Și totuși, influența lui Cézanne a fost mult mai mare, afectându-i chiar și pe pictorii care nu l-au urmat. Acest lucru a fost foarte bine exprimat de pictorul (la început elvețian, ulterior francez, la început nabist, ulterior independent) Félix Vallotton. Pe 5 iunie 1915, Vollard i-a dăruit lui Vallotton un exemplar din cartea lui despre Cézanne, publicată cu un an mai devreme. Pictorul a citit-o imediat, iar a doua zi a consemnat în jurnal:

Citirea cărții n-a adăugat nimic la ce știam despre acest om și nici la părerea pe care-o aveam despre pictura lui. Cézanne a fost un om necesar din absolut toate punctele de vedere. Am avut nevoie de exemplul lui ca să punem lucrurile în ordine, ca să-l facem pe fiecare dintre noi să-și definească metodele de-a picta, să-și definească arta, viața și „succesul”. Nu ești obligat să adopți „stilul” lui Cézanne; dar dacă petreci timp limpezindu-ți ideile, uitându-te mai atent la natură, la paletă și la uneltele meseriei, rezultatul nu poate fi decât bun. Cézanne le va fi făcut un serviciu chiar și pictorilor a căror operă e diametral opusă operei lui.

Unii contemporani bănuiau ce direcție voia să imprime Cézanne, însă vedeau la fel de clar de unde venise. Așa că un critic prietenos l-a numit „un grec din *Belle Époque*”. Renoir a declarat că peisajele lui aveau echilibrul lui Poussin, pe când culorile *Scăldătoarelor* „par să fi fost luate de pe ulcelele străvechi”. Ca toți membrii serioși ai unei avangarde artistice, Cézanne învăța constant de la maestrul de dinaintea lui, studiindu-l de exemplu pe Rubens toată viața. Și chiar

dacă-i putem admira fragmentările îndrăznețe ale viziunii, lucrul pe care-l căuta pictorul era „armonia”, care nu avea nimic de-a face cu „finisarea” sau cu „stilul”. Totul începea de la stabilirea a două tonuri în alăturare – la fel cum făcuse Veronese. Cézanne nu se considera întemeietorul a ceva ce alții aveau să numească mai târziu modernism; pentru el, pictatul însemna exprimarea adevărului despre natură prin mijlocirea propriului temperament.

„Vorbește, râzi, mișcă”, le spunea Manet modelelor; „ca să pari adevărat, trebuie să fii viu.” În schimb, cei care-i pozau lui Cézanne trebuiau să stea smirnă ore în șir. Când Vollard a făcut greșeala de-a adormi, pictorul s-a rățoit la el: „Nenorocitul! Ai stricat poza! Ți-am spus cu toată seriozitatea că trebuie să-l ții ca pe-un măr. Păi, mărul se mișcă?” Iar când un alt model s-a întors ca să râdă la gluma cuiva, Cézanne și-a aruncat pensula și a plecat valvârtej. Așa că portretele lui sunt opusul celor realizate ca să surprinzi o stare de spirit, o ocheadă, o clipă fugară care dezvăluie ce fel de personalitate are cel care pozează. Cézanne disprețuia aceste fleacuri, la fel cum desconsidera autenticitatea supralicitată și încercările de definire a firii. „Pictez un cap la fel ca pe-o ușă”, a spus el cândva. Mai mult: „Dacă mă interesează un cap, îl fac prea mare.” Pe de altă parte, exista ceva dincolo de „fire”. „Nu pictezi suflete”, bombănea Cézanne. „Pictezi corpuri; iar când corpurile sunt bine pictate, fir-ar să fie, sufletele – dacă există și așa ceva – strălucesc peste tot în tablou.” După cum scrie foarte frumos Danchev, un portret de Cézanne „e mai degrabă o prezență decât o asemănare”. David Sylvester a spus despre pictor că era „fără egal când rezolva problema recreării consistenței pe care par s-o aibă oamenii când ne uităm la ei”.

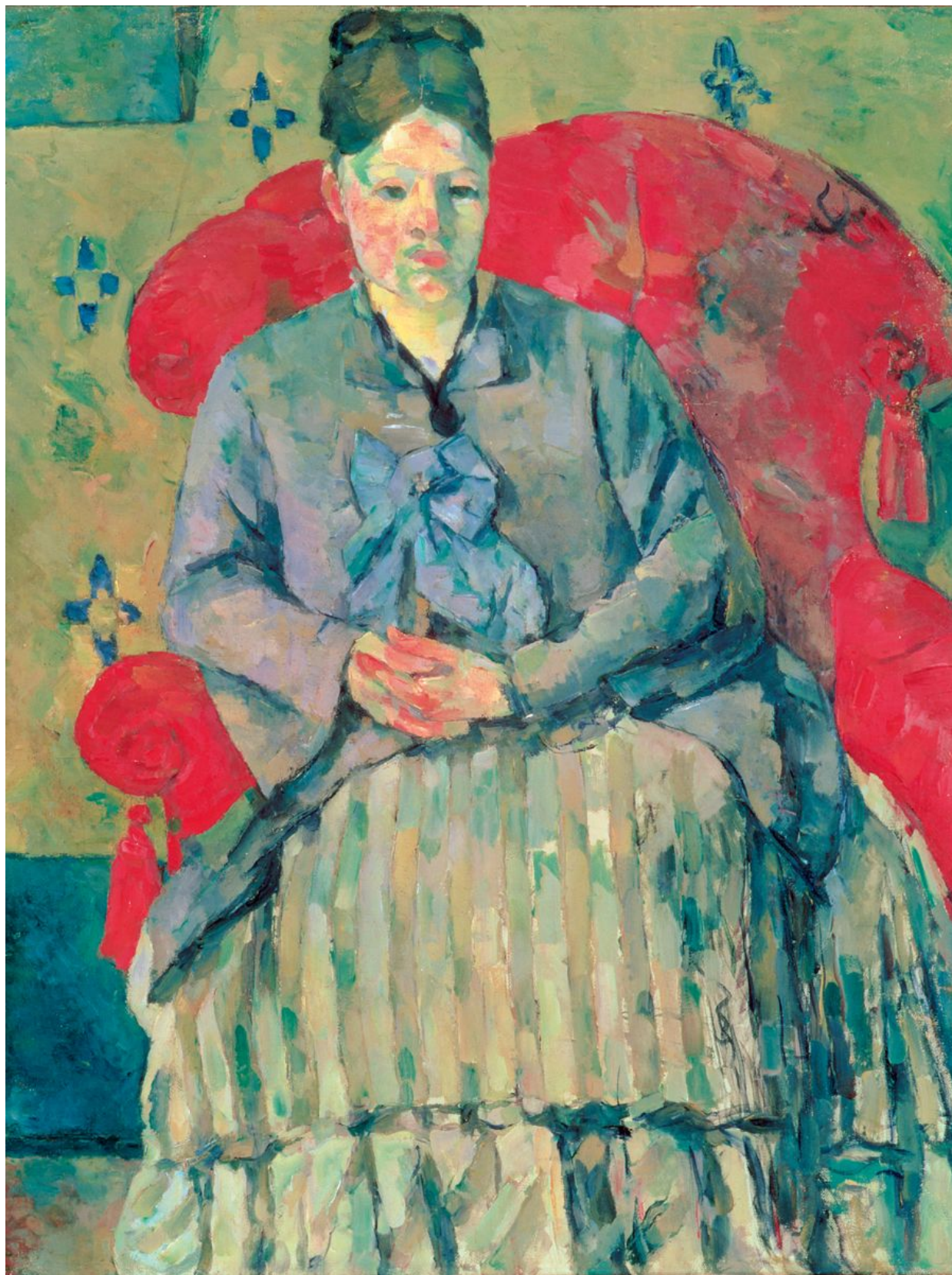
Prin urmare, toate portretele lui Cézanne sunt naturi moarte. Iar când sunt reușite, o fac ca lucrări guvernate de culoare și armonie, nu ca descrieri vizuale ale unor ființe omenești care fac lucruri omenești normale, cum ar fi vorbitul, râsul și mișcatul. Acei jucători de cărți aplecați deasupra mesei n-o să joace de fapt nicio carte și n-o să încerce niciun șiretlic; s-ar putea să se zgâiască la cea mai bună mână pe care-au văzut-o vreodată, dar o să moară și tot n-o să pună cărțile pe masă. Doamna Cézanne, încremenită în fotoliu de ordinul sever al soțului de-a nu se clinti, n-o să ne dezvăluie personalitatea, oricât de mult ar picta-o artistul. Ea ar fi putut la fel de bine să fie ușa lui preferată.



Jucătorii de cărți *de Cézanne*

Deși, bineînțeles, o ușă sau un măr sau un bol poate fi la fel de interesant și chiar la fel de „viu” ca o ființă omenească. Danchev îl citează pe Huysmans, cu o admirație întru câtva exasperată, referindu-se la niște „fructe urâte în vase strâmbe”. Acest „strâmbe” e minunat. Fiindcă deși un măr, spre deosebire de un negustor de artă, poate rămâne în postura care i-a fost ordonată până începe să putrezească, el e în același timp mai mult decât un simplu măr, dacă definim mărul din punctul de vedere al formei, culorii și comestibilității. Virginia Woolf a scris că, la drept vorbind, cu cât te uiți mai mult la merele lui Cézanne, cu atât par să devină mai grele

(aşa că într-un fel, da, mărul chiar „se mişcă”). Cézanne ar fi încuviinţat de bună seamă acest *aperçu*. „Contactul direct cu obiectele” era unul dintre scopurile lui principale. „Ne îmbroscătează. O zaharniţă ne face să aflăm la fel de multe despre noi înşine ca un Chardin sau un Monticelli... Oamenii cred că zaharniţa n-are fizionomie şi n-are suflet. Dar şi lucrul ăsta se schimbă în fiecare zi.”



Doamna Cézanne într-un fotoliu roșu *de Cézanne*

Un vas cu suflet. Oare chiar se schimbă o zaharniță în fiecare zi? Bineînțeles că poate să se schimbe lumina care cade asupra ei, ca de altfel și sentimentele noastre (legate de asocierile ei sau de frumusețea ei intrinsecă), dar zaharnița ca atare? Greutatea, forma, suprafața? E-adevărat, ea ne poate duce spre lucruri mai largi, mai mari:

„Deschide crăpătura dintr-o ceașcă/ drum spre ținutul celor ce-au murit” (Auden). Dar există un punct unde panteismul sever și principial sfârșește într-o eroare neplauzibilă și jalnică. Kandinski a scris că „Cézanne a transformat o ceașcă de ceai într-un lucru viu sau mai bine zis și-a dat seama, într-o ceașcă de ceai, de existența a ceva viu. El a ridicat natura moartă la un nivel la care aproape că încetează să fie neînsuflețită”. S-ar putea să fie adevărat, dar în cazul ăsta e valabil și opusul – că artistul s-a coborât asupra vieții omenești până la punctul unde aceasta aproape că încetează să fie însuflețită.

Mișcarea din pictură e în general mișcarea pe care-o face ochiul privitorului, urmând mișcarea vopselei, nu reprezentarea mișcării. Din când în când, poate să apară un iureș de tușe scurte care să anime crengile unui copac; însă la fel cum culorile lui Cézanne sunt rareori învăpăiate – pictorul folosea culori aprinse, dar într-o lumină cenușie, după cum a observat Pissarro, cel mai apropiat prieten și coleg al lui –, tot așa peisajele lui aproape că nu se mișcă deloc. Ceea ce fac ele totuși este să exprime și să inspire bucurie. O parte a lui Cézanne imobilizează lumea și o pictează masiv, de parcă ar vrea s-o țină fixată într-un loc; cealaltă parte are o anume vioiciune și dansabilitate – ceea ce John Updike numea „această severitate ciudat de eterică, acest freamăt în fața lumescului”. Dar e vorba în mare măsură și despre culoarea albastră: când Colecția Barnes s-a mutat în centrul Philadelphiei și a fost reamplasată la fel ca mai înainte, dar cu mai multă lumină naturală, tonurile de albastru (și de verde) ale lui Cézanne au strălucit dintr-odată într-un fel nou – și totodată vechi. Dacă vi s-ar pune într-o sală plină de Cézanne-uri acea întrebare

mojică, dar solidă – „Pe care dintre ele l-ai fura dac-ai putea?” –, bănuiesc că majoritatea ar alege fie „fructe urâte în vase strâmbe”, fie unul dintre acele peisaje albastrii cu pomi, apă, malul înalt al unui râu, un deal și romburi acoperite de roșu în depărtare.

Arta, pentru Cézanne, avea mai degrabă o existență paralelă cu viața decât o dependență imitativă de ea. Avea reguli proprii, își căuta armoniile proprii, plus o interpretativitate de modă veche purificată, și anunța democrația picturii prin pete, unde un petic sau o pată care însemna o pereche de pantaloni era la fel de semnificativ ca un petic sau o pată reprezentând un cap. Din fericire, toate teoriile intră în conflict cu viața, iar locuitorii din lumea lui Cézanne erau câteodată la fel de ascultători ca în lumea paralelă pe care-o ocupau când pozau ca modele. Lucrând la portretul vechiului său prieten, brutarul (și fumătorul de pipă) Henri Gasquet, pictorul a încercat să-i explice procedura fiului lui Gasquet:

Uită-te, Gasquet, taică-tău stă acolo, da? Își fumează pipa. Ascultă cu o singură ureche. Se gândește – la ce? Pe lângă asta, e bombardat de senzații. Ochiul nu-i mai e la fel. O cantitate infimă, un atom de lumină, s-a schimbat, de dinăuntru, și a intrat în contact cu perdeaua schimbătoare sau aproape neschimbătoare de la fereastră. Și iată cum acest ton delicat și minuscul care i se închide la culoare sub pleoapă și-a schimbat locul. Bun. Îl corectez. Dar apoi vine lumina verde de alături, îmi dau seama că-i prea puternică. O moderez... și continui, cu tușe aproape invizibile, de la capăt. Ochiul arată mai bine. Însă mai e și celălalt. Mie mi se pare că e cruciș. Se uită, se uită la mine. Pe când

ăsta se uită la viața lui, la trecutul lui, la tine, la nu știu ce, la ceva care nu e nici eu, nici noi...

Moment în care Gasquet, permițându-și să ia o pauză de la pozat și să-și miște buzele, a observat: „Mă gândeam la atuul pe care l-am ținut până la a treia levată ieri.” Nu pictezi suflete, pictezi corpuri, iar strălucirea sufletelor iese la iveală. Numai că uneori sufletul e preocupat în realitate de șasele de cupă.

Pissarro a observat că atunci când a apărut Manet, l-a făcut pe Courbet să pară dintr-odată doar „o parte a tradiției”, adăugând că Cézanne avea să facă exact același lucru cu Manet. Și chiar așa a fost. Iar dacă Cézanne i-a făcut lui Manet ce i-a făcut Manet lui Courbet, atunci ce-au lăsat în urmă cei care, începând cu cubiștii, l-au preluat, l-au absorbit și l-au canibalizat pe Cézanne? E limpede că el se găsește unde începe arta modernă – sau Arta Modernă; este veriga indispensabilă. Și totuși astăzi, în sălile marilor colecții publice, Cézanne se încadrează fără probleme în ceea ce a devenit tradiție. Vedem cine ce i-a datorat și cum și-a achitat datoria. Înțelegem de ce confrății l-au prețuit, l-au admirat și l-au colecționat. Pe de altă parte, probabil că nu-i împărtășim părerea proastă pe care-o avea despre majoritatea contemporanilor, disprețul total pentru Gauguin sau ideea absurdă că „Degas nu e destul de pictor”. Cu siguranță că-l venerăm ca pe un exemplu de integritate artistică și savurăm armoniile care par în egală măsură atemporale și „moderne” ale marilor sale tablouri. E corect? E „suficient”? Nu și pentru Danchev, care susține atât la începutul, cât și la finalul biografiei sale că „impactul lui Cézanne asupra lumii noastre și asupra concepției noastre despre lume e comparabil cu cel al lui Marx sau Freud”. Acesta pare mai degrabă o înfloritură entuziastă și afectuoasă decât un argument rezonabil. Danchev îl citează pe Bresson, care a declarat

că Cézanne „a mers până în pragul a ceea ce nu putea fi făcut”. S-ar putea să fie adevărat, însă pictura a mers mai departe, iar arta s-a schimbat – uneori sprijinindu-se pe descoperirile lui Cézanne, alteori nu. Oare chiar a devenit viziunea noastră de zi cu zi cézannificată? E la fel de plină de tropi vizuali pe cât e viața noastră mintală plină de tropi marxiști sau freudieni? Ajuns aici, cititorul ar putea, aidoma unuia din jucătorii de cărți ai pictorului căruia i s-a dat voie să se destindă preț de o clipă, să bată ușor în masă și să murmure: „Pas”.

Degas: și femeile

Marii artiști atrag prejudecăți primare; primare, dar instructive. Jean-François Raffaëlli (1850–1924), pictor al periferiilor pariziene, susținea în 1894 că Degas era un artist „care se străduia să compromită formele secrete ale Femeii”; era un om căruia „mai mult ca sigur că-i displăceau femeile”; iar ca dovadă Raffaëlli citează cuvintele unuia dintre modelele lui Degas: „E un domn ciudat – își petrece toate cele patru ore ale ședinței pieptănându-mă.” Edmond de Goncourt (care avea propriile sale îndoieli sarcastice cu privire la Degas – ca de altfel la toată lumea) și-a notat aceste acuzații în jurnal și a adăugat, ca poantă finală, o poveste pe care i-o spusese scriitorul Léon Hennique, care avusese cândva o amantă care fusese și amanta lui Degas. „Cumnata” lui Hennique părea să se fi plâns de „lipsa de procedee amoroase” a lui Degas.

Se poate vorbi mai pe șleau? O are mică (și/sau nu i se mai scoală); se poartă ciudat cu modelele; urăște femeile; le face de două parale în arta lui. Caz închis, acuzatul e vinovat, aduceți-l pe următorul artist pentru măcelărire biografică. Dar nici nu s-ar cuveni să râdem știutor în fața unei asemenea grosolănii vechi de-un secol și-a unei presupuse invidii (Raffaëlli tocmai se pregătea să abordeze subiectul

Femeii cu propria sa pensulă). Și iată ce spune un critic al timpului nostru, Tobia Bezzola:

Nu se știe dacă Degas a avut relații sexuale cu femei; oricum, nu există dovezi c-ar fi avut... Seria lui de monotipuri care prezintă scene de bordel este cel mai extrem exemplu al amestecului de voyeurism și repulsie cu care reacționa în fața sexualității feminine.

Sau, dacă preferați o versiune și mai cuprinzătoare, ascultați-l pe poetul Tom Paulin la *The Late Show*. Paulin a vizitat expoziția Degas din 1996 de la National Gallery cu ideea preconcepută că Degas fusese antisemit și antidreyfusard:

M-am întrebat cum avea să-i afecteze asta lucrările. Nu se vede nimic în tablouri și mi-am spus, mă rog, ar trebui să le admir frumusețea, dar pe urmă mi-am dat seama, citind studiul al lui Eliot [de Anthony Julius], că misoginismul și antisemitismul sunt strâns legate, astfel încât în expoziție avem femei în posturi contorsionate... Sunt ca niște animale dresate, sunt ca niște animale de la zoo. Există o ură foarte profundă împotriva femeilor și m-am întrebat „de ce-mi amintește asta?” și mi-am răspuns că e ca și cum un medic dintr-un lagăr de concentrare ar fi creat personajele astea... Mă aflu în mintea cuiva care urăște din străfunduri... Cred că e ceva codat – în esență, se gândește la femei care stau pe closet și cred că asta e erotismul lui. E-un bărbat obsedat de țâțe și de cur – o femeie care se șterge – m-

am tot întrebat ce-ar spune copiii de-așa ceva? – o femeie care se șterge – și o ține așa.



Apoteoza lui Degas de Edgar Degas și Walter Barnes

De unde să începem? De la puritanismul spumant, de la eroarea biografică, de la decuplarea rapidă a primei priviri și apoi a creierului? De la insistența cu care, chiar dacă „nu poți să vezi” mârșăviile pe care vrei să le vezi în tablouri, tot ești în stare să le anunți prezența? De la descoperirea că „admirarea frumuseții” e o

afacere suspectă, pe care o expediezi cel mai bine susținând că creatorul de frumos e cineva pe care nu l-ai lăsa să aibă grijă de copii?

Expoziția care a provocat această criză de bilă a cuprins ultima perioadă din creația lui Degas. (În treacăt fie spus, ea a inclus un singur tablou cu o femeie care se ștergea cu buretele pe o parte a genunchiului, asta făcându-l, pare-se, pe Paulin să creadă că toate femeile lui Degas „se șterg” la closet.) Expoziția a înfățișat un pictor mare, în curs de îmbătrânire, care lucra la granița dintre Fidelitatea față de Viață și Fidelitatea față de Artă, inovând constant în materie de formă, culoare și tehnică. Majoritatea expozițiilor individuale au tendința de-a fi evidențieri ale superlativelor: cel mai bun exemplu din cutare sau cutare etapă din „dezvoltarea” artistului, pânzele pe care pictorul ne interpretează melodiile preferate. Ele nu sunt înșelătoare la propriu, dar ne induc subtil în eroare dacă, după ce le vizităm, percepem cariera unui artist ca pe o serie de bilete la loto, de câștiguri și pierderi – capodoperă, rateu, rateu, semicapodoperă, rateu, capodoperă. Cariera unui artist, după cum a demonstrat și această expoziție, e mai degrabă o chestiune de suprapuneri obsesionale sau de du-te-vino creator; e mai degrabă proces decât rezultat, mai degrabă călătorie decât sosire.

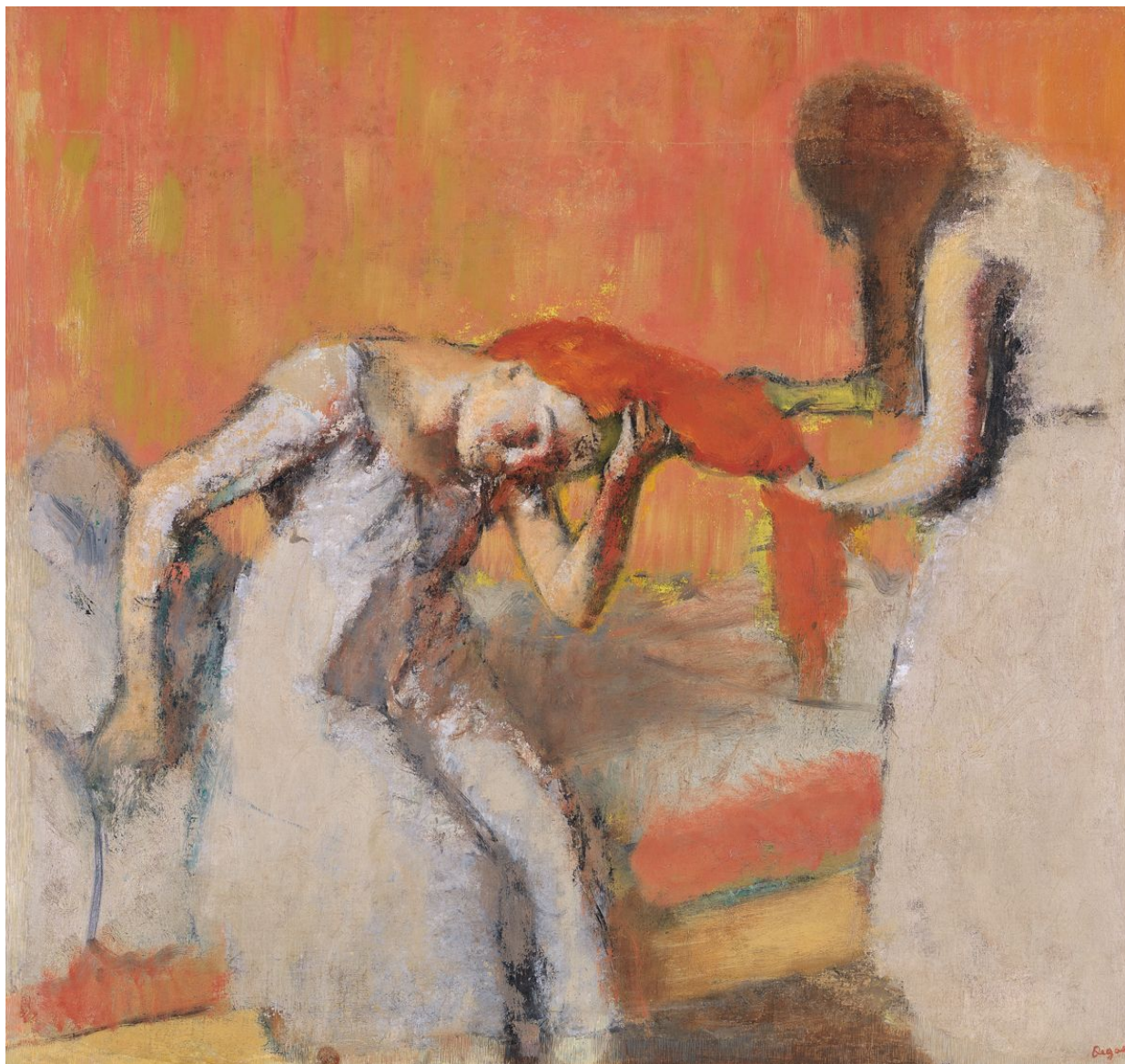
Multe opere au fost prezentate pe hârtie cu opacitate redusă, atât din motive estetice – acest tip de hârtie pune foarte bine în evidență pastelul –, cât și practice: imaginea care ni se propune (și nu imaginea la care se ajunge) poate fi copiată la nesfârșit. Copiată ca să poată fi refolosită, redezvoltată sau chiar reintegrată într-o compoziție total diferită. Unduirea șoldului, mișcarea capului și rășchirarea picioarelor pot fi văzute uneori pe același perete, iar alteori, două săli mai încolo. Poza sau gestul se mută din cărbune în pastel, în ulei sau în sculptură (rolul sculpturilor – abandonate abia după moartea lui

Degas – e încântător de enigmatic: au fost ele autosuficiente, au fost create în folosul tablourilor, au fost dezvoltări ale tablourilor sau toate trei?). E o formă de sentimentalism să simți mânia din spatele acestei cercetări neliniștite și neîntrerupte a anumitor forme? Mă refer la mânia artistică, la furia împotriva timpului care trece sau împotriva luminii care slăbește prea repede (orbirea lui Degas avansa cu pași repezi), când mai erau atâtea lucruri de văzut și atâtea forme de desăvârșit.

Timpul. Degas petrecea câte patru ore pieptănând părul unui model. Ce domn ciudat, când procedura ar fi putut fi: dezbracă-te, urcă repede pe pedestal și ce-ai zice de un păhărel după ce terminăm? „Domnul ciudat” se uita întotdeauna atent; iar părul este o chestiune complicată. O poveste spune că Degas a plecat într-o seară de la o petrecere și s-a întors spre persoana care-l însoțea ca să se plângă că nu prea se mai vedeau umeri povârniți în societate. E un amănunt mic, care vorbește despre un artist mare. Goncourt semnalează remarca, îi confirmă justetea și-i caută explicația în deprinderile de întreținere corporală de pe durata câtorva generații; însă cel care *a văzut* acest lucru a fost Degas – nu atât romancierul, observatorul social și criticul de artă, cât artistul. Tonul lui Degas, merită spus, e văicăreț. Povestea rămâne neadnotată de Goncourt, însă văicăreala e pesemne de factură artistică în fața conștientizării faptului că marea și fundamentală formă care era subiectul atâtor tablouri se schimba dacă nu sub ochii lui, măcar pe durata vieții lui, și avea să se schimbe mai departe.

Patru ore (iar acestea au fost doar un set de „patru ore” din multe altele): opera lui Degas abundă în momente în care părul este „văzut”. Păr intim, păr nearanjat, păr despletit. Degas știe cum își ține o femeie părul când și-l piaptăună, cum îl sprijină când i-l piaptăună

altcineva, cum își domolește senzația dureroasă a scalpului cu latul palmei în momentele când trage cel mai mult de păr. Dar (și aici fidelitatea față de viață se topește în fidelitatea față de artă) părul este în același timp maleabil, metamorfic și nerăbdător să ia o formă abstractă. În multe tablouri de după baie, el răspunde ca un ecou și se pliază pe răsucirile și desfășurările în cascadă ale prosopului, părând uneori că face schimb de locuri cu el. În *Femeie la scăldat* (1893–1898) există chiar și un element jucăuș de inducere în eroare vizuală: ceea ce presupunem că ar fi părul negru și strâns al femeii e de fapt cana cu apă a cameristei, înclinată în față pentru clătire, pe când capul femeii e la rândul lui mult aplecat înainte.



Pieptănatul părului *de Degas*

Corpul femeii moderne zugrăvit într-o stare de intimitate de un bărbat cu spirit de observație. Un secol mai târziu, ne-am transformat în niște spectatori mult mai stingheri; în ecuație par să fi intrat între tip dezgustul și gândirea corectă. Artistul a contribuit la această situație și prin afirmația mult-citată că „femeile nu pot să mă ierte; mă detestă, simt că le dezarmez. Le arăt dezbrăcate de cochetărie”. Poate că femeile din cale-afară de cochete chiar l-au detestat pe Degas pentru arta lui; poate că modelele la care a țipat (dar pe care, în

același timp, le-a tratat cu „o răbdare enormă”) au simțit că-și meritaseră banii. Însă ar trebui să evităm să ne scandalizăm prea ușor în numele unor oameni pe care nu i-am cunoscut. Și mai există un lucru demn de ținut minte: după cum a demonstrat Richard Kendall, primii cumpărători ai acestor scene intime de toaletă feminină au fost de multe ori femei.

Nu e o zonă comodă: dăm cu toții glas prejudecăților. La vizita de la National Gallery rezervată presei am nimerit peste un director de muzeu care susținea că, din punctul lui de vedere, toate tablourile erau despre „fleşcăirea cărnii”, pe când mie mi se părea că Degas picta carnea în tot ce avea ea mai robust. Balerinele lui nu sunt silfidele și nimfetele – delicate, dar totodată vag pornografice – pe care le zugrăviseră alți pictori. Sunt femei obișnuite, care fac muncă fizică grea, care transpiră și se plâng, care suferă rupturi musculare sau sângerări ale degetelor de la picioare, dar care chiar și în această stare de odihnă vlăguită (poza aceea cu mâinile în șold și cu spatele încovoiat, de tip abia-aștept-să-se-termine-ziua-asta) emană o formidabilă poftă de viață. Să fie asta doar prejudecata mea? La fel cum e o prejudecată a mea să deosebesc între viață, în care Degas poate c-a dat sau poate că n-a dat expresie misoginismului din vremea aceea, și artă, în care mi se pare că Degas a iubit fără doar și poate femeile. Această remarcă are nevoie de o explicație imediată, firește (când picta, Degas nu „iubea femeile”, ci crea un tablou, și fără îndoială că tabloul acela îi umplea mintea), dar în rest ea rămâne neschimbată. Oare dumneavoastră vă agitați constant și obsesiv în fața fiecărei reprezentări a unui lucru care vă displace sau pe care-l detestați? „Fiecare om desenează ceea ce urăște?” În general, nu. Să credem oare că „lipsa de procedee amoroase” a lui Degas (dac-o fi adevărată, căci în ultima vreme au apărut, în mod absurd, câteva dovezi despre cumpărarea unor prezervative, ceea ce demontează

ipoteza) l-a făcut să devină misogin? Nu neapărat; ba chiar se poate să-l fi transformat într-un observator și mai pedant.

Artistul ca „voyeur”? Păi tocmai asta ar trebui să fie: cineva care vede (iar „voyeur” poate trimite și la accepția vizionarului halucinat). Pictorul care și-a chinuit modelele obligându-le să-i pozeze în poziții incomode? Atâta doar că a folosit fotografii și propria sa memorie (plus hârtie cu opacitate redusă). Cronicarul vizual al bordelurilor, care în felul ăsta ne-a făcut părtași la „repulsia” pe care i-o stârnea sexualitatea feminină? Și totuși, am impresia că monotipurile de bordel ale lui Degas reflectă toată veselia, plictisul, implicarea și profesionalismul celor angajate în această meserie pe bandă rulantă, pe când repulsia lui nu e cu nimic mai mare decât cea din tablourile de bordel ale lui Lautrec. Poate că reputația lui Lautrec de figură veselă marginalizată de nanism – și ajunsă astfel la același nivel moral cu prostituatele marginalizate – îl ajută, pe când la Degas lucrează împotriva lui. Producția grafică rămâne oricum aceeași. Dar dacă te uiți, să zicem, la *Sărbătoarea patroanei* a lui Degas și vezi doar repulsie în fața sexualității feminine, atunci presupun că ai grave probleme de natură critică – ba poate chiar personală.



Lecția de dans *de Degas (detaliu)*

O altă fațetă a dezaprobării pleacă de la ipoteza că frecvența ascundere a feței din ultimele tablouri indică o intenție cvasipornografică. Toate argumentele implică exact opusul: poți spune la fel de bine (dacă vrei) că fața ferită e cea a unei femei care-l ignoră pe pictor/ spectator, glacială în spațiul ei intim și preocupată doar de sine. Mai simplu spus: aceasta nu e o portretizare sau cel puțin nu o portretizare văzută ca dezvăluire a unui tip de caracter. Este portretizarea corpului ca formă, scopul unei căutări de-o viață,

care pentru Degas începuse cu mult în urmă, de la indicațiile lui Ingres: „Trage linii, tinere, trage linii.” La un moment dat, Degas a devenit proprietarul tabloului *Angelica salvată de Ruggiero* al lui Ingres, precum și al unui studiu în creion pentru *Marea odaliscă*. Vedem până unde a mers Degas cu reprezentarea corpului femeiesc dacă ne uităm din nou la aceste două lucrări. Tabloul prezintă nudul cu accent pe finisare și pe luciu: femeia zugrăvită într-o splendoare exaltată chiar și atunci când e în primejdie și chinuită. Desenul prezintă nudul cu accent pe linie: femeia cu o șiră a spinării la fel de arhitecturală precum carena unei nave de vikingi și cu un piept care, cu tot ce-ar fi avut de câștigat de pe urma pozei din semiprofil ferit, păstrează o splendoare de silicon. La Ingres, mamarul e marmoreean; la Degas, pieptul are mobilitatea, conturul și lăsarea din viața reală. Idealizare versus naturalism. Bineînțeles, cineva tot o să-i facă de două parale pe pictorii care pictează nuduri de femei; avem preferințe și principii curente – chiar dacă sunt, desigur, *doar* curente.

Expoziția de la National Gallery a inclus și *Modista* (1879–1884). Dacă ai persista în obsesie, ai vedea-o tot ca pe un exemplu al abordării de tip „ascunderea feței” – căci iat-o într-adevăr pe modistă, cu chipul pe jumătate întors dinspre noi. Dar asta se întâmplă fiindcă tabloul e despre pălării. Nu e un portret, nu e despre muncă, e despre pălării; aici, materialul e echivalentul cărnii. Temeritatea deplină a concepției amintește de marele portret *Femeie cu crizanteme* al lui Degas. Avem, mai bine zis, *Crizanteme cu femeie*: bogăția luxuriantă a florilor ocupă centrul pânzei, în timp ce femeia se uită undeva în afara ramei, spre dreapta privitorului. Ori de câte ori văd acest tablou (care trăiește la Muzeul Metropolitan din New York), aud o provocare și o întrebare implicită: Crezi că știi ce-i ăla portret? Există mai multe modalități de a picta o femeie și un buchet de flori decât am visat vreodată tu sau eu, șoptește tabloul. Iar din acest punct de vedere el prefigurează ceea

ce vedem mai viu, ba chiar obsedant, în ultimele lucrări ale lui Degas: artistul inovând în ceea ce privește forma, culoarea, posibilitățile încă neepuizate ale mișcării și formei umane. Dacă a fost neiertător cu modelele, Degas a fost la fel de neiertător cu el însuși, precum și cu ceea ce putea să vadă și să arate arta.

Redon: în sus, în sus!

Există, în secolul al XIX-lea și chiar și în secolul XX, o puternică tradiție a artiștilor care văd în căsătorie inamicul artei. Iubire, da; căsătorie, nu. Flaubert considera nunta fiecărui prieten scriitor o trădare personală și, dincolo de asta, o trădare a vocației lor artistice. Pictorul impresionist rus Leonid Pasternak își făcea griji că fericirea conjugală îi subminase talentul și că arta lui ar fi avut nevoie de suferințe mai mari ca să-și atingă expresivitatea maximă.

Compozitorul Fr.Th.A. Delius credea că artistul nu trebuia să se căsătorească, iar dacă totuși o făcea, era bine ca aleasa să nu fie îndrăgostită de persoană, ci de arta ei. De obicei, nu există rezolvare pentru această dilemă: doar, departe în viitor, variante pierdute de mult în trecut. Însă ideea că instituția burgheză a căsătoriei îl constrânge și-l îmblânzește pe artistul nesăbuit și pornit în căutarea adevărului era larg răspândită și își găsește exemplificarea în această consemnare din jurnalul *littérateur*-ului Paul Léautaud. Suntem în 11 februarie 1906, iar Léautaud tocmai a cinat cu prietenul său Henri Chatelain:

Am vorbit despre influența vieții domestice asupra unui artist. Avantaje: mai puține griji materiale. Dezavantaje: schimbarea de atmosferă și de stare de spirit, diminuarea individualității și a independenței: nu mai poți să-ți scrii gândurile cele mai secrete sau să-ți descrii aventurile cele mai secrete altfel decât transformându-le în rod al imaginației. Ar fi nevoie să dispui de: 1) O voință absolută de-a fi liber și independent în această privință, cu privire la tot și în ciuda a tot. 2) Un simț bine dezvoltat al dualității: în sufragerie, alături de soție, ești așa – pe când în birou, la masa de lucru, ești un bărbat singur, liber și fără complicații...

Femeia (presupunând că artistul e bărbat) are de pierdut oricum: dacă aduce bani în căsnicie, constrânge; dacă nu aduce, neliniștește. Dacă-l face fericit, îi tocește tăișul artistic; dacă nu-l face, acționează ca o distragere suplimentară de la artă. Iar pe urmă vine sexul (despre care e vorba de multe ori în toată povestea). Chiar dacă se aplică ipocriziile sociale predominante, iar bărbatului i se permite să zburde – dar se păstrează aparențele –, ce se-ntâmplă dacă vrea să scrie despre asta? Dificultatea sau imposibilitatea divorțului a fost de asemenea un factor nerostit; iar în privința asta lucrurile sunt mai simple. Țin minte c-am citit un interviu cu Brigid Brophy într-o revistă studențească din anii șaizeci; întrebată care ar fi lucrul cel mai necesar unui scriitor/ scriitoare ca să-l/ s-o ajute la scris, ea a răspuns: „O soție” (a se citi: secretară, persoană care-i face piața, bucătăreasă, schimbătoare a panglicii de la mașina de scris, terapeută...). Flaubert îi sfătuia pe artiști să fie așezați și obișnuiți în

viață, ca să poată fi violenți și originali în operă. Căsnicia e unul dintre felurile de-a fi așezat și obișnuit.



Doamna Camille Redon citind *de Redon*

Oricum, poate că am pornit de unde nu trebuia. Poate că, în loc să cercetăm viața unui artist/ unei artiste și să lăsăm această viață să coloreze sau să decidă felul în care-i percepem arta („îi lipsește îndrăzneala“, „n-are destulă imaginație“, „ar fi trebuit să treacă prin suferințe mai mari“ – „ah, dacă nu s-ar fi însurat/ măritat“), ar fi bine să privim lucrurile din cealaltă direcție. Putem deduce starea civilă a unui scriitor, pictor sau compozitor din opera lui? Cine vede căsnicia mai limpede, căsătorii sau necăsătorii? Cine face portrete de copii mai reușite, cei care au copii sau cei care n-au? Jane Austen, Flaubert și Henry James s-au căsătorit cu toții în secret și au avut mai mulți copii: dacă s-ar face această descoperire mâine, ar schimba ea părerea pe care-o avem despre opera lor? Courbet n-a reușit să impresioneze o „țărăncuță“ și nu s-a căsătorit niciodată; Delacroix și-a imaginat cum ar fi să se însoare cu o femeie egală cu el, dacă nu cumva superioară, însă a abandonat repede căutările; Manet a fost căsătorit, dar s-a dovedit un vânător (și un prinzător) asiduu de femei. Ne închipuim cumva că ar fi pictat diferit dac-ar fi avut altă stare civilă? E neverificabil și totodată nefalsificabil.

Dacă vi s-ar arăta opera lui Odilon Redon și vi s-ar cere să-i deduceți viața din operă, ce-ați spune? Lumea lui stranie e plină de fantastic și de fantasmagoric, cu imagini întunecate și aberante, și ați fi, pe bună dreptate, tentați să credeți că a avut o viață pe măsură – poate chiar o viață baudelairiană, dolda de opiu, halucinații, amante mulatre și călătorii (sau vise ale unor călătorii) în ținuturi exotice. V-ar veni greu să credeți că a dus o viață de fericire conjugală deplină, că și-a pierdut din ochi soția, că a pictat-o constant peste treizeci de ani și că a scris următoarele:

Îți dai seama de firea unui bărbat dacă-i vezi partenera sau soția. Fiecare femeie îl explică pe bărbatul de care e

iubită și viceversa – el îi explică ei caracterul. Se întâmplă foarte rar ca observatorul să nu descopere o sumedenie de legături intime și delicate între ei. Cred că fericirea cea mai mare va fi întotdeauna rezultatul celei mai mari armonii.

Redon a scris aceste lucruri nu din postura soțului complezent, ci cu nouă ani înainte s-o cunoască pe viitoarea lui soție, Camille Falte. El a mai spus că nicio decizie pe care a luat-o ca artist n-a fost mai clară și mai neumbrită de îndoieli ca atunci când a spus „da” în ziua nunții.

Prin urmare, o chestiune mai simplă și mai puțin teoretică. Cum rezolvi, ca artist, testul coșului de tiraj al hornului? Rodolphe Bresdin, gravor, litograf și profesor al tânărului Redon, a pus problema astfel, cu o „blândă autoritate”, într-o zi a anului 1864:

Uită-te la acest coș de tiraj. Ce-ți spune? Mie îmi evocă o legendă. Dacă ai puterea să-l observi cum se cuvine și să-l înțelegi, imaginează-ți cel mai straniu, cel mai bizar subiect; dacă se va sprijini pe această secțiune simplă a zidului și va rămâne în limitele ei, visul tău va prinde viață.

Reflectând după mulți ani asupra acestui sfat, Redon s-a plâns că majoritatea artiștilor din generația lui se uitaseră la coșul de tiraj și nu văzuseră decât un coș de tiraj. Au fost, după cum a scris el în *À soi-même*, „veritabili paraziți ai obiectului”, care „cultivau arta pe un ogor exclusiv vizual”. Câțiva contemporani (nenumiți, dar aparținând probabil primului val de impresioniști) sunt lăudați în trecere pentru că au urmat „cărarea adevărului prin pădurea

copacilor înalți”, pentru că au mers „cu aerul fudul al rebelilor convinși” și pentru că au capturat „preț de o clipă o parte din adevărul dinăuntrul adevărului”. Însă nu există loc pentru compromis: Redon s-a arătat pe de altă parte condescendent cu privire la Ingres („îi lipsește realitatea”) și la Bonnard („un soi bun de pictor, care servește tablouri de șevalet ce sunt adeseori spirituale”). Arta autentică nu putea să se limiteze la ogorul vizual; iar artiștii autentici ar trebui să-și propună tot adevărul dinăuntrul adevărului și nimic altceva. Arta, a declarat el, începe doar cu ceea ce „depășește, iluminează sau amplifică obiectul și în același timp amplifică mintea de pe tărâmul misterului”.

Nu știm de ce s-a oprit Bresdin la coșul de tiraj și nu la alt obiect din casă, dar alegerea are o relevanță aparte pentru Redon. Un coș de tiraj este un sistem de dirijare în sus a materiei transformate – la fel ar putea să arate și definiția primară a artei lui Redon. Este o artă a aspirației și a transsubstanțierii, întruchipată de imagini care se ridică pe un curent vertical spre zonele mai înalte. Pegas, calul înaripat, reprezintă aici simbolul imaginației artistice; capetele, retezate sau abia ținându-se, plutesc de parc-ar fi umplute cu heliu; dinții lui Berenice levitează fioros printre rafturile bibliotecii; caii înhămați la carul lui Apollo răcnesc cu botul în sus; omenirea încearcă peste tot să se ridice din slugărnicia primitivă. Imaginile plutirii și ale ridicării spre înalturi sunt atât de centrale și de tematice, încât dau năvală chiar și în lucrările mai calme și mai naturaliste ale lui Redon. Sub valuri se găsesc căluți-de-mare rotitori, purtați în sus de curenți; deasupra solului se văd larve care se transformă în fluturi. Și nu sunt doar larve; în cele mai complete tablouri florale, chiar florile tăiate – desprinse de tulpini, plutind în aer și având un colorit fantezist – sunt pe jumătate fluturi care bat din aripi. Flori de condurul-doamnei, într-un fel, perfecte pentru Redon: ele oferă culori vibrante, iar când

sunt așezate în vază nu stau ca niște santinele, ci fâlfâie și plutesc, cu frunzele și florile împrăștiind circular încrederea în sine. La început te miri că Redon nu le-a pictat mai des. Însă poate că problema florilor de condurul-doamnei e că fac treaba în locul tău: pune-le într-o vază și micșorează imediat funcția transformațională a artistului.

La polul opus aspirației spre verticală din arta lui Redon se află frica teribilă de-a rămâne robul teluricului, de-a fi îngropat sau acoperit cu pământ, de-a fi abandonat și de-a nu mai avea posibilitatea ridicării în zbor. Un centaur melancolic își ridică ochii triști spre norul care i-a dat naștere; un înger prăbușit cercetează cu privirea văzduhul pierdut; unui înger încătușat nu i se dă voie să se desprindă de pământ. Și omenirea e ținută în cătușe, înghesuită, debilă: frontispiciul albumului de litografii din 1879 ale lui Redon, *Dans le rêve* ¹⁶, înfățișează imaginația poetică venind în ajutorul unui pom cu vârful retezat care reprezintă spiritul omenesc. Oricât am vrea să ne ridicăm în zbor, suntem trași în jos de corporalitate, de melancolie, de dorințele noastre cele mai joase. Și chiar dacă izbutim desprinderea, tot nu scăpăm de ele: unul dintre cele mai importante *noirs* ale lui Redon este al unui balon cu aer cald, a cărui anvelopă e împodobită cu figura unei ființe omenești nobile și pline de aspirații, pe când în coș se ciucește o maimuță – întruchiparea a tot ceea ce nu putem lăsa în urmă. Această temă, imagine sau întrebare – dacă putem zbura, în ce fel o facem? – e examinată obsesiv în seria de capete retezate ale lui Redon. Unele sunt puse pe niște tipsii, altele plutesc; unele sunt atașate ca niște cupe ale unor plante, altele sunt lăsate în voia lor; unele au fixate niște aripioare, altele, niște dispozitive ascunse de ardere a gazului. Capul retezat poate arăta ca rezultatul unei execuții, ca pedeapsa de pe urmă, dar de fapt e de multe ori exact opusul: dacă mintea urmează să se înalțe, atunci trebuie să fie despărțită de corp, susțin frecvent aceste *noirs*-uri. Uneori retezarea e literală sau mai

bine zis scripturală, ca în cazul lui Ioan Botezătorul. De cele mai multe ori însă, e emblematică și fantasmagorică: păianjenul care plânge, vârful de cactus care se ridică, mormolocul rotitor, membrii întunecați ai tribului de capete fără corp senine, rânjite, torturate și văicărețe. Exemplul lor bântuie chiar și prin unele dintre lucrările mai târzii și mai calme ale lui Redon. Starea de spirit a seriei de tablouri *Ochi închiși* e contemplativă și mistică, iar coloritul lor e cum nu se poate mai îndepărtat de cel al *noirs*-urilor; dar simpla existență a imaginilor (ochii închiși ca în moarte) și încadrarea lor repetată (portretul tăiat de la gât sau din partea de sus a umărului, ca în urma unei ghilotinări) aduc un ecou al primelor lucrări mai întunecate.

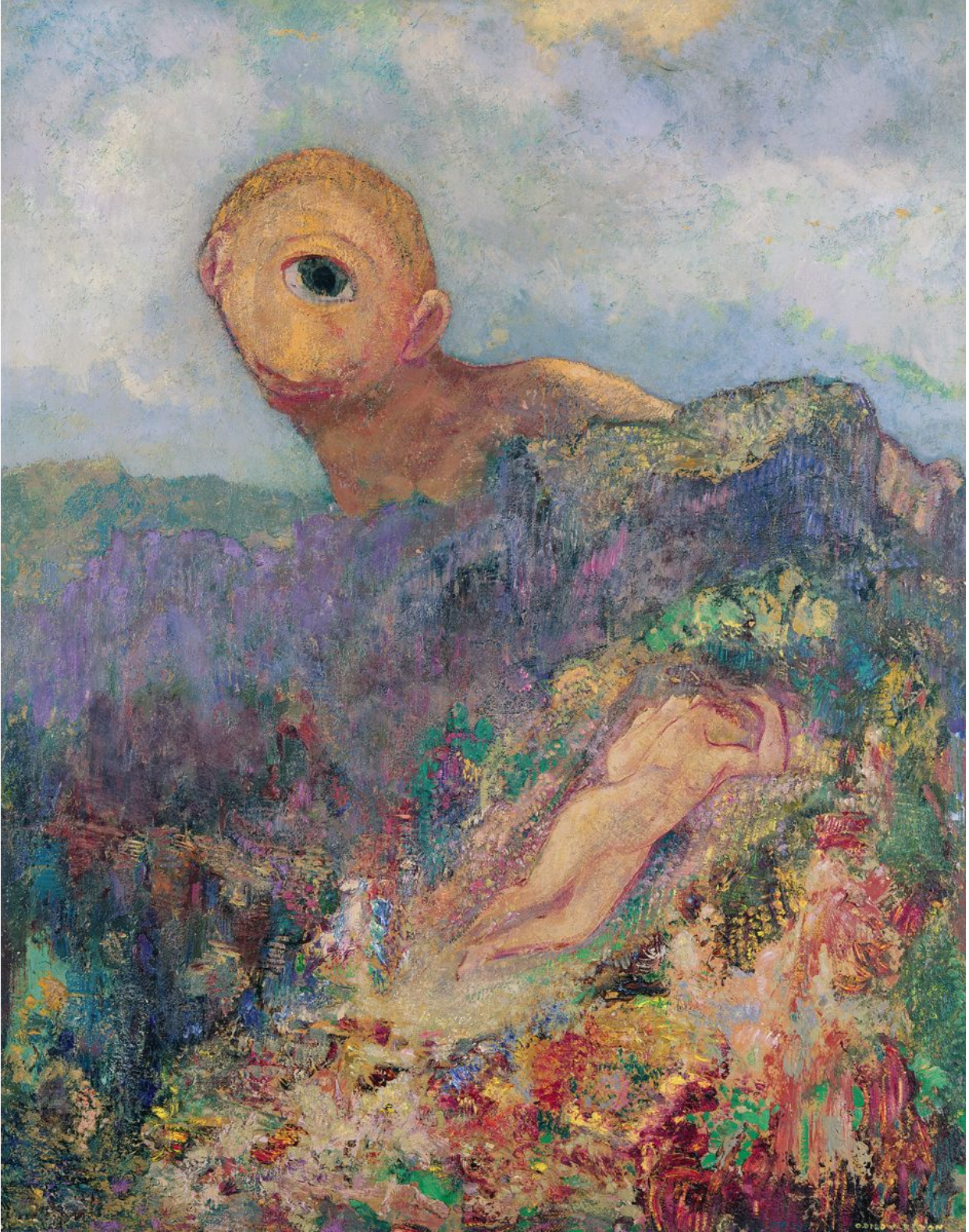


Himera (monstru fantastic) *de Redon*

Reputația lui Redon a crescut permanent în ultimele decenii: au existat mari expoziții în 1994–1995 (Chicago/Amsterdam/Londra) și în 2011 (Paris/Montpellier). Ele i-au confirmat preocuparea obsesivă pentru imagine, dar și (fapt mai surprinzător) neastâmpărul artistic. Redon oscilează permanent între tehnici și subiecte, experimentând întotdeauna. „Pictorul care și-a găsit tehnica”, a scris el cândva, „nu mă interesează.” Redon este neobișnuit și prin aceea că a avut perioada întunecată la început, nu spre sfârșit: a scăpat de umbre, în loc să simtă cum se apropie de el odată cu trecerea anilor. La început, peisajele damnării, oroarea de tip Poe, părăsirea și teroarea melancolică a *noirs*-urilor; ulterior, paleta fosforescentă, albastrul deschis și maroul cu nuanțe castanii, movul discret și portocaliul de tip condurul-doamnei, precum și vioriul pastelat. La început, visarea mai personală, sugestivă, intimă; ulterior, visarea mai expusă public și mai programatică. Și nu, nu pare să existe nicio legătură biografică evidentă între această linie artistică a fracturii și întâmplările din viața lui Redon.

Faptul că narațiunea se împarte atât de net în două jumătăți e visul oricărui curator și atât la Amsterdam, cât și la Paris expozițiile au fost organizate în așa fel încât să ilustreze scindarea. La intrare, operele de început trăiau sub tavane destul de joase și – fiindcă de asta aveau nevoie – sub o lumină slabă: aici sălășluiau capetele retezate, fanteziile întunecate, îngerii fixați la sol. La etaj, cu lumină puternică, tavane înalte și ferestre fără draperii, arta lui Redon exploda cromatic și înflorea (la propriu): aici se găseau vasele ticsite cu flori, bărcile lustruite și simbolice, profilurile lucind de parc-ar face parte din niște vitralii, portretele de societate, spătarele de scaune tapisate. Jos se

aflau operele atât de laudate de Huysmans („depășind granițele artei picturale și creând un nou tip de fantezie, născută din delir și boală”) și atât de înjurate de Goncourt („producții fanteziste pe care le varsă un nebun senil defecând pe o comodă”); la etaj, operele laudate de rozicrucieni și de misticii de ultimă oră, operele elogiuate de Matisse și detestate de Tolstoi, care a văzut *Celula de aur* la Londra și a descoperit în culorile ei – îndeosebi albastru ultramarin și marogălbui – dovada că arta contemporană o luase razna.



Ciclopia de Redon

Iar acum? Există două probleme principale la Redon, dintre care una e a noastră, iar cealaltă, a lui. A noastră vine din tendința normală de a-i vedea pe artiști din perspectiva influenței și descendenței și în funcție de plăcerea firească pe care ne-o face autocomplimentarea. Ne uităm la opera lui Redon și observăm convenabil o punte între romantism și suprarealism, să zicem, sau un precursor grafic al studiilor psihanalitice. Legăturile literare din opera lui ne dau un motiv excelent pentru o verbalizare oțioasă: Poe, murmurăm, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Huysmans. La o expoziție Redon se aude zumzetul secolului douăzeci (și douăzeci și unu) aplaudându-se singur pentru faptul că Redon a fost de partea lui și pentru că a prezis cu atâta acuratețe apariția noastră. Oare nu-i prefigurează *În vis* pe Magritte și Ernst? N-ar fi putut fi pictat *Împărțitorul de coroane* de cine știe ce satirist german de prin anii 1920? Iar descendența lui Redon nu se limitează câtuși de puțin la arta înaltă. Capetele lui înaripate duc la Monty Python; *Tânără cu pălărie: domnișoara Botkin* e nici mai mult, nici mai puțin decât Adrian George, pe când ochii-acadea au devenit un trop kitschos al gardurilor metalice. O parte din ceea ce este rău în arta modernă și în cultura vizuală mai largă găsește o posibilă sursă de justificare în Redon, ceea ce înseamnă că ne vine greu să vedem originalele dezбărați de prejudecăți: seria *Ochilor închiși*, cu acele culori tacit dezgustătoare și cu vaga impresie de misticism arogant, seamănă cu firma unui guru care arde bețișoare parfumate la preț redus. Uneori există atât de mult bruiaj estetic în jurul lui Redon, încât ne simțim ușurați când se întâmplă să auzim lătratul filistinismului nevinovat. În Amsterdam m-am oprit în fața *Ciclopului* zâmbăreț din ultima perioadă de creație, neștiind cum anume să-l percep, când m-am trezit cu un mic grup de franțuzoaice emanând acel aer degajat și totodată posesiv pe care doar francezii sunt suficient de încrezători încât să-l arboreze în galeriile de artă. Prima femeie a aruncat o privire tabloului și a rostit, de parcă arta ar fi viață

și nimic altceva, *Ah, quelle horreur!* ¹⁷ Această sublimă lipsă de ironie le-a făcut pe cele două însoțitoare să se oprească puțin și să îmblânzească portretul uriașului cu un ochi. „*C'est une dorade*” ¹⁸, a sugerat una dintre ele. „*Non, c'est un turbot*” ¹⁹, a răspuns cealaltă. După ce l-au expediat pe Redon în hala de pește, franțuzoaicele au trecut la flori. „*Ça, c'est beau.*” ²⁰

Problema lui Redon însuși – care e cea mai interesantă dintre cele două – se găsește în răspunsul la următoarea întrebare: cât de mult se dezvoltă individualitatea unui artist, bărbat sau femeie, ca rezultat al urmăririi și rafinării punctelor tari ale talentului său și cât de mult din evitarea punctelor slabe? Vă vine să spuneți că la fel de mult, bineînțeles – și totuși, Braque va avea aici un alt punct de vedere (și va aduce în contrapartidă exemplul lui Picasso, care nu avea puncte slabe evidente, ci doar un grup de puncte forte aflate în concurență unul cu celălalt – ceea ce nu-i deloc exclus să devină un punct slab). La Redon, punctul slab – de care era pe deplin conștient – era deopotrivă particular și elementar. În *À soi-même*, el își descrie educația artistică, își aduce aminte de „tremurul și febra” stârnite de prima întâlnire cu un tablou al lui Delacroix și de „fervoarea” pe care a simțit-o la cel dintâi contact cu opera lui Millet, Corot și Moreau. Redon continuă:

Mai târziu, când am plecat la Paris ca să-mi așez opera sub semnul unui studiu mai amănunțit al modelului viu, a fost, din fericire, prea târziu: tiparul fusese deja croit.

Așa este: Redon n-a desenat niciodată corpul omenesc la fel de bine cum a desenat un copac. Niciun desen al unei siluete umane nu se

ridică la nivelul *Pomului cu vârful retezat*, niciun portret nu se compară cu *Pom și cer albastru* din 1883, cu trunchiul lui prismatic, semiabstract, și cu aburul plutitor al frunzișului din prim-plan. Redon se pricepea mai bine și la stânci, și o bună parte din femeile primei sale perioade de creație dau impresia că au fost tăiate dintr-un bloc de piatră: *Îngerului înlănțuit*, de pildă, i-ar fi fost foarte greu să devină aerodinamic chiar și fără lanțuri. După ce nu s-a mai ocupat deloc de portrete în ultima parte a vieții, Redon s-a întors la stilizare: multe dintre femeile lui tind spre aceeași acvilinitate decorativă, iar principalul lor punct de interes se află de multe ori în altă parte: în pastelul doamnei de Domecy, de exemplu, el e de găsit în felul cum o invadează decorul floral pe cea care pozează, cu petalele intrând în textura bluzei și poate chiar și a hainei.

„Din fericire” sunt cuvintele-cheie din declarația lui Redon. Prin asta, el vrea să spună, probabil, că arta lui a scăpat de mâna moartă a școlilor de pictură și că ar fi fost incomodată, dacă nu distrusă de-a binelea, de eventuala obligație de-a se întoarce la elementele de bază. Firesc și pe bună dreptate, Redon și-a transformat lacunele din educația artistică în virtute combativă:

Sunt gata să recunosc că pozatul este esențial în arta noastră, dar asta doar dacă singurul lui scop e frumusețea. În afara ei, pozatul nu înseamnă absolut nimic.

Alăturați acest punct de vedere unui alt citat din Bresdin, omul cu căminul de tiraj – „Culoarea este viața însăși, iar sub iradierea ei linia se desființează” –, și aveți elementele constitutive ale artei de mai târziu a lui Redon. Ea strălucește și debordează de culoare; își creează

forma prin suprapuneri și coalescențe; are tendința să nu acționeze centripet, ci centrifug. Este o artă de o mărinimie savuroasă și de o monumentalitate irizată. O artă care își propune să înalțe și să inspire, iar când nu o face, poate părea de o pioșenie stupidă, dacă nu țăcănită de-a binelea. E cineva amator să cumpere *Călugăr citind (Alsacia)*?

Chiar dacă nu mai provoacă antipatii de tip tolstoian sau goncourtian, Redon continuă să declanșeze judecăți ciudate. David Gascoyne a susținut în *Suprarealismul* (1935) că „dacă ar mai trăi Des Esseintes, ar avea o feblețe aparte pentru Salvador Dalí, ale cărui orori le depășesc lejer pe cele ale lui Redon”; asta în timp ce poetul John Ashbery consideră „tablourile realiste ale lui Redon mai fantastice decât cele imaginare, iar lucrările cu flori mai stranii și mai tulburătoare decât monștrii care stau la pândă în desenele lui”. Părerea lui Ashbery pare croită în logica unui paradox voluntar (*Tulburat de flori* – continuarea de la *Surprins de bucurie* a lui C.S. Lewis). Redon se numără printre pictorii al căror talent e atât de divers, iar uneori atât de evident (puținele lui naturi moarte sunt formidabil de îndrăznețe – uitați-vă la fundalul roșu-cafeniu din *Natură moartă cu ardei și cană*), încât suntem tentați să nesocotim părerile criticilor, și asta nu o dată. Însă ar trebui să fim perversi ca să ne îndepărtăm de certitudinea că *noirs-urile* sunt – așa cum a crezut Redon însuși – partea cea mai bună a creației lui. Ele reprezintă momentul când tehnica lui s-a pliat cel mai bine pe formele pe care a dorit să le creeze.

De asemenea, *noirs-urile* au o puritate artistică mai mare și sunt mai puțin literare și referențiale decât creațiile din opera târzie. Faptul poate să pară paradoxal, dat fiind că o parte din ele sunt prezentate ca ilustrații: pentru Poe, Flaubert, Pascal și așa mai departe. Însă imaginile ca atare sunt inventate cu atâta forță, încât plutesc pe cont propriu, independent de textul de la care pleacă: „ilustrația” la

formula pascaliană *Inima are rațiunile ei* înfățișează un bărbat gol până la brâu în fața unei uși (sau poate ferestre) de piatră, cu un cap picassoian și cârlionți lungi, vârandu-și mâna dreaptă până la încheietură într-o gaură pe care-o are în piept. E o imagine simplă și terifiantă – un *fisting* al inimii –, a cărei sursă este irelevantă și al cărei impact este Redon în stare pură. *Dinții* suspendați [21](#), care parcă ne urmăresc, nu ne obligă să facem rapid cale întoarsă la Poe, pe când o imagine ca *Inima care-și spune taina* ar putea să ne bântuie mai mult dacă *nu* ne-am întoarce la text; la fel se întâmplă cu himerele și craniile cu cununi de trandafiri din seria *Ispitirii Sfântului Anton*. Tablourile simboliste târzii, pe de altă parte, chiar dacă nu au drept surse bucăți de text, par mai „literare”. Ele au nevoie de mai multe explicații, de mai multe note însoțitoare; nu rezistă la fel de bine pe cont propriu și par să insiste nu doar pe felul cum le înțelegem simbolurile, ci și pe felul cum le acceptăm. Spre deosebire de pictura creștină tradițională, unde un agnostic poate să „tocească” povestea și să intre, cu ajutorul imaginației, în tablou, ceea ce vă cere Redon să „tociți” pare specializat, rebarbativ și chiar stupid din punct de vedere spiritual. Opera lui se situează într-adevăr pe două paliere. Ne bronzăm ușor în luciul culorilor lui târzii, rămânând indiferenți la mesaj; asta în timp ce *noirs*-urile, care sunt mândria lui Redon, planează, bântuie și zăbovesc aidoma produselor mutante ale imaginației private și împărtășite a lumii.

Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe

În mai 1908, André Gide a participat la o licitație de pe Rue Drouot din Paris. „Se scoate la vânzare un Bonnard”, consemnează el în *Jurnal*:

Destul de prost realizat, dar lasciv; reprezintă o femeie goală care se îmbracă și l-am văzut deja nu mai știu unde. Prețul urcă anevoie la 450, 455, 460. Deodată, aud o voce care strigă „600!” și sunt uluit, întrucât cel care a strigat sunt eu însumi. Îi implor din ochi pe cei din jur să liciteze – căci n-am niciun chef să devin proprietarul tabloului –, dar nu se întâmplă nimic. Simt că mă fac vânăt la față și încep să nădușesc zdravăn. „E înăbușitor aici”, îi spun lui Lebey. Plecăm.

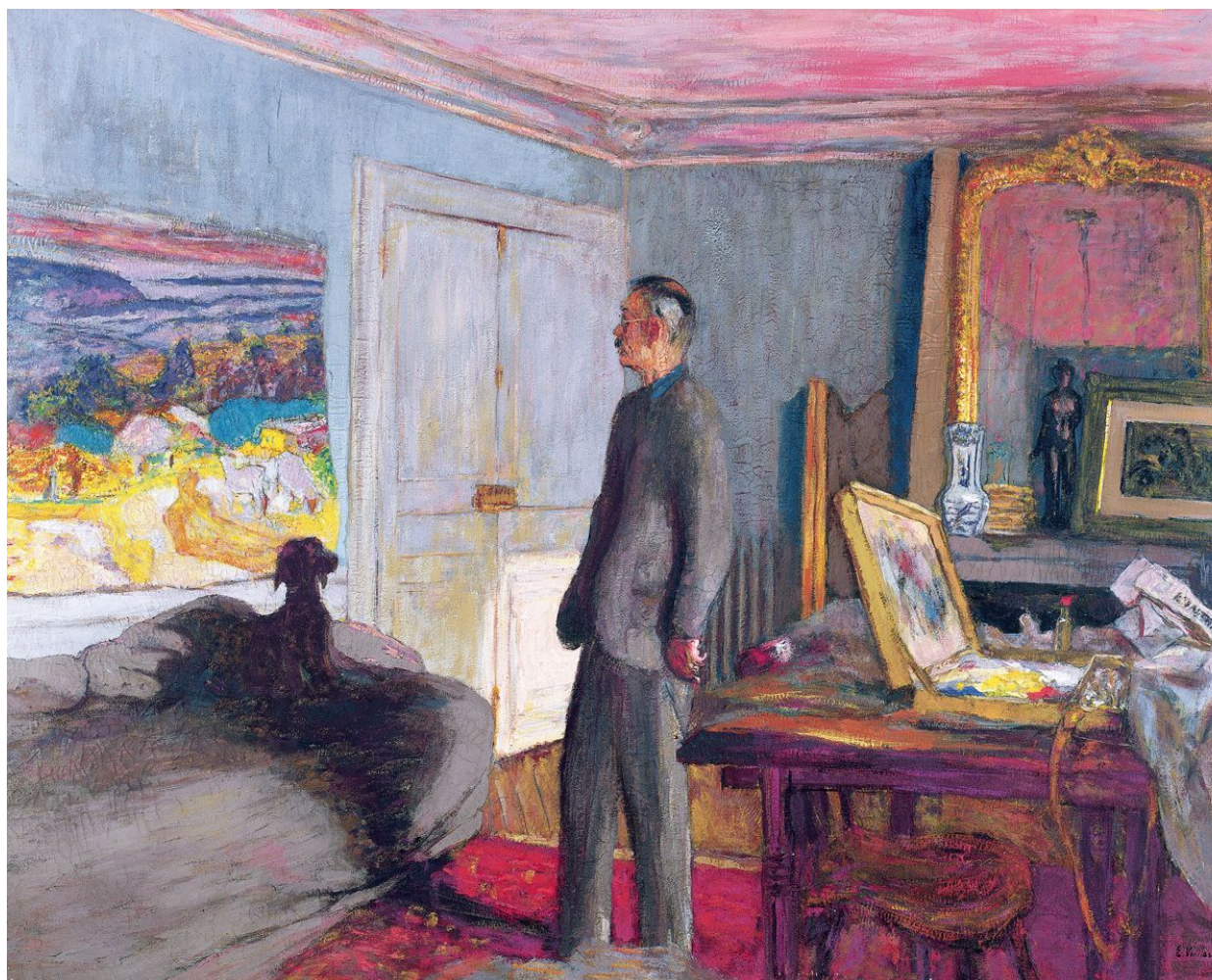
Neliniștea lui Gide vizează absurditatea impulsului, inadecvarea obiectului care i l-a declanșat și, ulterior, generozitatea ciudată a casei de licitații, care i-a rotunjit oferta și factura la 500 de franci – ca și cum ar fi manifestat compasiune pentru un puseu evident de nebunie.

Însă dacă vrei, puteți citi povestea în altă cheie: opera unui mare artist pătrunde în suflet chiar dacă nu vrem, chiar dacă-i opunem rezistență mintală, chiar dacă „lascivitatea” ei țintește o altă orientare sexuală. În ciuda tuturor acestor lucruri, tabloul te face să ridici paleta de licitare.

Așa cum dă de înțeles povestea lui Gide, Bonnard e un artist capabil să te pună pe picior greșit. Țin minte că am văzut trei expoziții importante ale operei lui în mai puțin de un deceniu și de fiecare dată reacția mea inițială a fost: ce bine s-a priceput curatorul să aleagă lucrări care sunt, în larga lor majoritate, capodopere, cu foarte puține tablouri cu care să se poată păcăli un romancier cumpărându-le la o licitație. Era ca și cum ar fi existat o emanație puternică și sublimă a vestitei modestii a lui Bonnard, de natură să inhibe reacția corectă: ce pictor *mare*, ce artist care a pictat atât de multe capodopere și a dat atât de puține rateuri. A doua reacție – de data asta neînhibată – avea să fie declanșată de fiecare dată de fermitatea intenției și a transformării lui: odată ce-a ieșit din nerozia subtilă a nabismului și din intimismul sumbru, el a devenit fără echivoc și fără șovăire Bonnard. Picta doar ce se pricepea cel mai bine să picteze, iar ecourile din alți artiști aproape că nu se mai auzeau. Să amintească oare în treacăt acel *Mare nud galben* de Matisse? Poate doar puțin, la început (deși alții îl identifică pe Munch), însă nu pentru multă vreme.

„A fi Bonnard” nu presupune nici hrană gata mestecată prin repetare. Există în ziua de astăzi, după cum a arătat Larkin, un accent totemic pe așa-numita „dezvoltare” a artistului; asta în condițiile în care adevărata dezvoltare a unui artist ar putea să fie nu atât succesiunea de discutat a stilurilor, cât reconsiderarea fermă a adevărului vizual, freamătul în fața felului cum iese frumusețea din formă sau cum se dezvoltă forma din frumusețe. Spre sfârșitul vieții, când le-a spus

câtorva musafiri veniți la Le Cannet „Acum sunt un om bătrân și încep să-mi dau seama că nu știu nimic în plus față de cât știam în tinerețe”, Bonnard n-a fost (doar) modest. A fost și înțelept.



Anabapțiștii: Pierre Bonnard *de Vuillard*

Desprinderea lui Bonnard de intimismul slab iluminat și bogat în nuanțe întunecoase și cantonarea într-o căldură vie au fost spectaculoase: mai întâi folosirea nuanțelor de galben, portocaliu și verde, apoi rozul și violetul. La început, această explozie sau eliberare pare strict topografică: parizianul de apartament descoperă sudul însorit. Însă acum lumina strălucește și înăuntru, și afară. Există

totodată o schimbare în ceea ce privește partea din zi care e reprezentată: înainte aveam multe scene vespérale – atât ca stare de spirit, cât și ca încadrare concretă; acum nu mai avem aproape deloc. Totul – inclusiv Marthe făcând baie – pare să se petreacă fie cu două-trei ore înainte prânzului, fie cu două-trei ore după. Și mai există o schimbare – de personal. Lucrările timpurii ale lui Bonnard sunt populate normal: scene de stradă, fragmente de conversație, întruniri de familie. În sud, populația se reduce rapid la un câine, una sau două pisici, pictorul însuși, poate un musafir și Marthe, Marthe, Marthe, Marthe.



Nud în baie *de Bonnard*

Subiectele lui Bonnard sunt uneori atât de seducătoare, încât devin problematice. Aceste interioare domestice franceze, cu vipia de afară și moleșeala dinăuntru, aceste mese, aceste fructe, acele căni pântecoase, fereastra, priveliștea de pe fereastră, mușamaua roșie ca sângele de sub fața de masă, ușa fixată să rămână deschisă, radiatorul masiv, pisica atrăgătoare – oare nu este acesta *gîte*-ul perfect, reședința platonice-ideală a vacanțelor franco-britanice? Bonnard e pictorul Marilor Interioare chiar și atunci când pictează Mari Exterioare. Peisajul e văzut frecvent din siguranța casei, de pe fereastră, de la înălțimea unui balcon. Însă chiar și în cazurile când ne e înfățișat direct, rămâne încărcat și static, aidoma unui interior. Pădurea aceea pestriță seamănă cu un tapet – deși, dat fiind că e un tapet Bonnard, este aproape la fel de viu ca natura. Bate vreun vânt prin peisajele lui Bonnard? Cerurile lui au un colorit spectaculos, mai puternic decât în orice acțiune reală sau posibilă. Și din moment ce avem atât de puțin vânt, frunzele lui Bonnard nu cad niciodată din pomii lui Bonnard. Un critic din Londra, iritat de această luxurianță densă, a considerat grădinile întrezărite de la ferestrele lui Bonnard ca fiind „supraplantate”. În sfârșit, iată un pictor adus în fața tribunalului de la *Gardeners' Question Time* („Și dacă tot veni vorba, nea Rousseau Vameșu' a băgat prea multe suculete de-alea mari pă parcelă.”)

Însă până și bonnardisti se trezesc uneori întrebându-se dacă nu cumva se bucură mai mult decât e cazul de toate acestea – sau din motive nepotrivite, destul de ieftine, care nu sunt străine de cerurile cenușii ale Londrei. John Berger a spus despre lumea lui Bonnard că este „intimă, contemplativă, privilegiată și retrasă”: două adjective descriptive, urmate de două reformulări cu o încărcătură morală mai

pronunțată. Poate că există o doză de adevăr în afirmația lui Picasso, cum că Bonnard avea „o doză suplimentară de sensibilitate” care l-a făcut „să-i placă lucruri care nu erau de plăcut” – și pesemne să iubească lucruri care nu erau de iubit. Probabil că Marthe intră în această ultimă categorie. Chiar așa, ce face Bonnard, închis în casă cu femeia asta și pictând-o de 385 de ori? Ori e un obsedat de viața domestică, ori e un papă-lapte pe care nu-l lasă nevasta să picteze nimic altceva. Unui alt critic din Londra i s-a părut „incredibil” că Bonnard continua să-și picteze soția făcând baie la cinci ani după moartea ei. E momentul să mergi mai departe, bătrâne! Doar fiindcă Marthe ți-e muză, obsesie și subiect principal nu înseamnă că trebuie s-o ții langa și după ce-a murit. Găsește-ți alt hobby. Pentru început, ce-ar fi să-ți aerisești un pic grădina?

Și totuși, Marthe e în același timp felul cum ne rezolvăm îndoielile cu privire la această supraseducție inițială. Iat-o mereu, fără întrerupere, aici, acolo, pretutindeni, în baie, pe pat, cu și fără haine, turnând cafea, hrănindu-și pisicile, pierzând vremea, indolent de băgăreață, cu figură felină și tunsoare castron. Îți trebuie timp până să-ți dai seama că prezența ei repetată nu se concretizează într-un portret – sau, în orice caz, nu un portret care să ne poată spune, ca în cazul lui Lotto, să zicem, sau al lui Ingres, că avem de-a face cu o conducătoare înțeleaptă, cu o tirană domestică sau cu o curtezană iscusită. După atât de multe expuneri, „cum e” Marthe? Nu știm nimic în sensul tradițional. După ce-o vedem atât de mult, o prezentare verbală a ei, cum e cea din excelentul *Bonnard* al lui Timothy Hyman, ni se pare o surpriză totală. Marthe era, ne spune Hyman:

„O elfă susceptibilă”, al cărei fel de-a vorbi era „ciudat de sălbatic și nestăpânit”, care se îmbrăca excentric și

care ȋopăia pe niște tocuri foarte înalte, ca o pasăre cu aripi viu colorate.

Nu ni se pare că asta ar fi Marthe cea din tablouri – poate cu excepția preferințelor legate de pantofi. S-ar putea, bineînțeles, ca lucrurile să stea așa fiindcă aceste prezentări cuprind impresiile unor outsiders, pe când Bonnard pictează pe cineva cu care a trăit zi de zi timp de douăzeci, treizeci sau patruzeci de ani. Timpul schimbă perspectiva maritală, făcând-o în același timp mai intensă și mai puțin imediată. Și/ sau s-ar putea ca motivul să țină de formă. Bonnard era de părere că „silueta unei persoane ar trebui să se confunde cu fundalul pe care se profilează”. Printre căni și fețe de masă, obloane și radiatoare, olane și covorașe de baie, Marthe a devenit – în felul cel mai frumos și mai vibrant, desigur – o parte din mobilier.

Însă lucrurile merg dincolo de asta. Bonnard nu pictează realitatea (și cu atât mai puțin caracterul) Marthei, ci prezența Marthei și efectul ei. Numeroasele tablouri în care apare doar o părticică din ea undeva la margine ar putea fi luate drept o tentativă conștientă sau subconștientă a pictorului de-a o marginaliza, de-a o împinge mai încolo; în realitate, lucrurile stau exact pe dos – avem aici dovezi ale imanenței sale. Chiar și atunci când nu i se vede nici măcar un cot sau ceafa, Marthe e în continuare prezentă: ceștile acelea de cafea, farfuria aceea lăsată deoparte, scaunul acela gol sunt semne la fel de sigure că Marthe A Fost Acolo ca sfintele urme de pași lăstate pe stânca de pe care un străvechi întemeietor de biserică și-a luat zborul spre cer. Prin urmare, lucrul în care dezaprobatorii politic ar putea să vadă doar mărturia vie a unui stil de viață leneș oferă de fapt ceva mult mai evaziv și enigmatic.

Paleta pare să ne spună un lucru, scena ca atare, un altul. Sunt oare energia și complexitatea culorilor un corelativ al experiențelor senzuale la care se face trimitere – mâncarea abia consumată, partida de sex recent încheiată sau care urmează să aibă loc, plimbarea prin aerul fierbinte și înmiresmat –, sau e paleta aceasta o modalitate excesivă, aproape ironică, de-a înfățișa o viață neurastenică, restrânsă și subpopulată, unde tot ce poți face e să stai întins și să te ferești de arșiță? Sunt tablourile acestea fericite sau triste – putem măcar să răspundem la așa ceva? Pot fi și una, și alta, desigur – revelații domestice, redată într-o manieră atât de învăpăiată, încât efemeritatea acestor clipe de plenitudine e evocată inevitabil. Cu cât e mai intensă celebrarea, cu atât e mai trist efectul.

Acum cincizeci de ani lucrurile erau mai simple. Prefațând catalogul expoziției din 1948 de la MoMA, Charles Terrasse, nepotul lui Bonnard, scria că unchiul lui „dorea să picteze doar lucruri fericite”. E loc aici pentru o ambiguitate (dorea, dar n-a reușit), deși probabil că n-a fost intenționată. În orice caz, astăzi așa ceva nu mai ajunge. Fericire? Un mare pictor *nu numai* că vrea să picteze lucruri fericite, nu? Fericirea se scrie cu alb și se pictează cu paleta a ceea ce unii consideră a fi fost doar „un mare colorist”. Nu ajunge. Moment în care biografia ne vine valvârtej și îndoielnic în ajutor, livrându-ne persoana lui Renée Monchaty. Dacă a existat vreodată un artist care să aibă nevoie de un sacrificiu uman care să-i fie de folos propriei sale reputații, acesta a fost Bonnard, iar povestea a ieșit la suprafață exact când trebuia. Îl avem acum, în locul obsesiei de-o viață a lui Bonnard pentru Marthe ca model, amantă și soție, pe Bonnard însuși, după treizeci de ani de viață cu Marthe, îndrăgostindu-se de Renée, o artistă aspirantă mult mai tânără decât el, cerând-o în căsătorie în 1921, pierzându-se cu firea (sau văzându-și planurile zădărnice de Marthe) și găsind-o pe Renée moartă într-o cameră de hotel parizian.

În anul de după sinuciderea lui Renée, Bonnard s-a căsătorit cu Marthe.

Prin urmare, putem specula pe marginea unei vieți (sau a ceea ce rămăsese din ea) de vinovăție pentru pictor, legat acum cu cătușe de temnicerul lui pasiv-agresiv; înțelegem goliciunea neerotică ulterioară a lui Marthe și faptul că autoportretele lui Bonnard îl fac să semene tot mai mult cu un comis-voiajor nefericit și uscat; putem produce drept dovadă *Tinere în grădină*, un tablou refăcut după moartea lui Marthe, ca să arate o Renée strălucitoare eclipsând o Marthe scoasă din joc. (Putem, la o adică, să sugerăm că fiecare pisică din opera lui Bonnard e o trimitere aluzivă la Mon/chat/y. Dar oare chiar putem?) Micile amănunte biografice sunt lucruri periculoase. Într-o versiune timpurie a morții lui Renée, Bonnard ar fi găsit-o moartă în baie, un „fapt” care ar fi adăugat armonii grotești și teribile fiecărei portretizări ulterioare în mediu acvatic a lui Marthe. Însă pe urmă s-a dovedit că Renée „doar” se împușcase pe pat, după ce avusese grijă să se înconjoare de flori.

În realitate, nu contează dacă un artist duce o viață searbădă sau interesantă decât din rațiuni promoționale. Țin minte o discuție radiofonică din pauza unui concert în care se sugera că centenarul morții lui Brahms fusese pus în umbră de bicentenarul nașterii lui Schubert, fiindcă Schubert avusese o viață mai sexy (din toate punctele de vedere). Bietul Brahms. Timp îndelungat, existența lui terestră fusese „făcută interesantă” de faptul că, pe când era un adolescent sensibil, cântase la pian într-un bordel al marinarilor – o experiență care se părea că-l făcuse să evite de atunci încolo grosolănia eroticii. Dar vai, unele biografii de dată recentă au arătat că acest amănunt succulent era apocrif. În cazul lui Bonnard, imaginați-vă că episodul Monchaty s-ar fi dovedit o farsă: oare i-am fi

privit tablourile cu alți ochi? Nu cumva nevoia noastră de a-i dota pe toți artiștii cu un certificat de beznă are ceva vag dezamăgitor?

Dacă ați fi doar pragmatici, ați putea susține că această melodramă tragică ajută în lupta postumă cu Picasso, artistul modern care a înțeles cel mai bine felul cum ar putea fi oferită viața ca validare a artei. Picasso este cel care țopăie de nerăbdare la ușa modernismului. Poate că Bonnard nici nu s-ar fi așezat la coadă, însă Picasso l-a blocat oricum. Părerile lui – așa cum supraviețuiesc în fabuloasele amintiri totale ale lui Françoise Gilot – merită citate *in extenso*:

Mai lasă-mă cu Bonnard. Ce face el nu e pictură. Nu trece niciodată dincolo de propria lui sensibilitate. Când Bonnard pictează un cer, poate că la început îl pictează albastru, mai mult sau mai puțin după cum arată. Pe urmă se uită ceva mai mult și vede un pic de mov, așa că adaugă o tușă-două de mov, ca să fie. După aceea hotărăște că e acolo și un pic de roz, așa că n-are de ce să nu adauge și niște roz. Rezultatul e un potpuriu al nehotărârii. Dacă se uită îndeajuns de mult, te trezești că adaugă și un strop de galben, în loc să se hotărăscă odată ce culoare s-ar cuveni să aibă de fapt cerul. Pictura nu se poate face așa. Pictura nu e o chestiune de sensibilitate; e o chestiune de preluare a puterii, de preluare a controlului de la natură, fără să aștepti de la ea să te aprovizioneze cu informații și cu sfaturi bune. De aceea îmi place Matisse. Matisse e capabil oricând să facă o alegere intelectuală a culorilor. Bonnard... [nu e] de fapt un pictor modern: el ascultă de natură, nu îi transcende... Bonnard este sfârșitul unei idei vechi, nu începutul uneia noi. Faptul că e

posibil să fi avut mai multă sensibilitate decât cine știe ce alt pictor e un defect în plus, din punctul meu de vedere. Acea doză suplimentară de sensibilitate îl face să-i placă lucruri care n-ar fi de plăcut.

Nici nu te-ai aștepta ca lui Picasso, omul de stânga avid de public și dornic să fie în centrul atenției, să-i placă Bonnard, om de dreapta discret și domestic. Mai mult ca sigur că Bonnard – de fapt, reputația lui – îl agasase pe Picasso. Cu atât mai mult cu cât Matisse declarase fără ocolișuri că Bonnard era un geniu. Poate că faptul că nu reușea să se descotorosească de Bonnard (și să-l alunge totodată din mințile altora) i-a sporit agresivitatea satirică lui Picasso –, dar și lipsa de acuratețe. Din capul locului, Bonnard nu pierdea vremea verificând variațiile cromatice ale cerului; el picta bizuindu-se pur și simplu pe o memorie formidabilă.

Picasso invocă împotriva lui Bonnard o antiteză centrală a artei: este artistul slujitorul sau stăpânul Naturii, un mim idolatru sau un rival viril care-o pune pe Marea Târfă la pământ cu o singură mână? E limpede ce trebuie să preferați, dacă sunteți seduși de ideea Artistului ca Erou (chit că acest concept nu are nimic iremediabil modern: vezi Courbet). Picasso are față de Natură cam aceeași atitudine pe care-o avea Yul Brynner față de stupefiatul și aparent atotputernicul Eli Wallach din *Cei șapte magnifici*: Dă-i bice!

Însă marea antiteză e în bună măsură falsă și în linii mari dispare cu timpul. Până și cel mai timid copist cu pălărie de fetru și fără o lețcaie în buzunar operează un sistem primar de selecție, ordine și control – de înlocuire prin reinventare – când stă ghemuit deasupra unor iove. Despre asta e Arta în diversele ei forme majore și secundare, de la pictură la roman, la amenajarea de grădini și la gătit. Să-i arunci nisip

în fața Naturii, să te erijezi în creator rival al unui univers paralel sau tangențial înseamnă să cultivi estetica macho, însă toate universurile artiștilor depind de universul primar în care trăim în ceea ce privește efectele. „Preluarea puterii” poate să sune captivant de prometeic, dar în artă asta înseamnă să ai voie să împrumuți o brichetă Zippo în timp ce zeii controlează rețeaua națională. Cubismul are sens doar prin presupuziția fricii noastre continue și convenționale de lumea vizuală. Dacă ar reuși să disloce acea lume, ar deveni el însuși experiența standard căreia i-am spune, la rândul nostru, „Natură”.

Picasso a declarat că Bonnard era „sfârșitul unei idei vechi” și nu „un pictor modern” cu adevărat. Severul John Berger i s-a alăturat: opera lui Bonnard conținea „foarte puțin din lumea de după 1914”. Și totuși, în mod ciudat, Bonnard a refuzat să se dea bătut și să devină o prezență blândă și mângâiabilă ca dachshundul lui, Ubu. În 1947, când a murit, era considerat de multă lume un maestru minor; douăzeci de ani mai târziu, un Berger alarmat consemna că „unii susțin acum că este cel mai mare pictor al secolului”. Ce mersese rău? După părerea lui Berger, creșterea reputației a coincis cu „retragerea generală a anumitor intelectuali din realitățile politice și lipsa lor de încredere”. Declarația e relativ imprecisă, dar putem să presupunem: 1956, 1968, criza stângii, care duce la nostalgia pentru acea artă care este „intimă, contemplativă, privilegiată și retrasă”. Sau poate – chiar mai bine – e vorba despre faptul că reputația pictorului nu mai depinde de încrederea doctrinară în forțele proprii a „anumitor intelectuali”.

Există diverse variante defensive împotriva asaltului lui Picasso. Ai putea să refuzi fixarea termenilor așa cum a făcut-o modernismul: ce importanță are dacă Bonnard a fost un mare pictor modernist, atât timp cât a continuat să fie un mare pictor? Ai putea să întrebi de ce

un artist trebuie să se cramponeze atât de strâns de timpul lui: Turgheniev a fost atacat de criticii ruși fiindcă își pierduse mâna și ieșise din rama timpului din cauza occidentalizărilor lui; astăzi îl citim ca pe un mare romancier, fără să ne intereseze dacă rămăsese sau nu cu zece ani în urmă în descrierea poziției nihiliste a emancipării șerbilor. În cazul lui Bonnard, ai putea în același timp să susții că la sfârșitul Primului Război Mondial trecuse deja de cincizeci de ani și avea treizeci de ani de când își elabora un stil propriu. Nu există nimic mai umilitor și mai contraproductiv pentru un artist decât să sari pe ușa vagonului de tren tocmai când stilul următor e pe punctul să plece.

Sau ai putea susține că, în pofida camuflajului său postimpresionist, Bonnard e cu adevărat modernist, chiar dacă e mai potolit decât majoritatea. Felul cum explorează spațiul în tablouri, comprimările și elasticitățile lui, folosirea unghiului nepotrivit și a prăbușirii vertiginoase pot fi mai puțin flamboaiante decât rupturile cubismului, dar sunt la fel de radicale. Tablourile cu băi sunt construite dintr-un amestec de puncte de vedere contradictorii și fluctuante, deși *Colț de masă* (aprox. 1935) este unul dintre tablourile cel mai discret alarmante ale secolului. În ceea ce privește culoarea, proiectul de modernizare al lui Picasso favoriza simplificarea spectaculoasă, pe când al lui Bonnard, complicarea spectaculoasă. În Artă, una dintre răzbunările cele mai simpatice ale Timpului este să transforme conflictul dintre școlile de pictură într-o chestiune din ce în ce mai lipsită de noimă.

Ultimul tablou terminat al lui Bonnard a fost *Migdal în floare*. Pomul se găsea la el în grădină. Bonnard abia a mai apucat să-și semneze tabloul și a murit. În ziua înmormântării, pe 23 ianuarie 1947, a căzut zăpadă pe strălucirea trandafirilor a migdalului, ca de altfel și pe

strălucirea galbenă a mimozelor. În mod evident, Natura își lua adio nu de la un slujitor umil, ci de la o iubire pătimașă. De curiozitate, ce-a făcut Natura pentru Picasso când a murit?



Colț de masă *de Bonnard*

Vuillard: poți să-i spui Édouard

Țin minte când m-am aflat pentru prima dată în fața *Biciuirii* lui Piero della Francesca din Urbino. Un tablou mare îl obligă pe privitor la o reacție verbală, deși ne dăm seama că orice afirmație va fi un simplu ecou a ceea ce alții au exprimat deja mai convingător și mai avizat. Așa că mi-au venit în minte (și mi-au ieșit pe gură) cuvinte despre combinația dintre structura solidă și atmosfera senină, despre luciditate și spiritualitate; câteva gânduri despre faptul că arta cea mai mare este cea care combină frumusețea cu misterul, care ascunde și în același timp clamează luminos (cazul lui Vermeer sau al lui Giorgione). Și imediat după aceea, o contranoțiune: dar dacă lucrul căruia îi spunem „mister” e pur și simplu ignorarea și uitarea ulterioară? E oare posibil ca *Biciuirea* sau *La Tempesta* ²² lui Giorgione sau un tablou de Vermeer cu o femeie care așteaptă în fața unei hărți murale să fi fost ușor de „citit” pentru cei care le-au văzut imediat după ce-au fost pictate? În acest caz, misterul strălucitor pe care-l sărbătorim e doar un strop de născocire amestecată în aprecierea noastră de amatori. Când cunoașterea a ajuns la limită, a fost nevoie de o declarație. „Mă rog, la mine intră direct în primele zece”, am conchis.

Ajuns acasă, am citit eseul lui Aldous Huxley despre Piero:

Nimic nu e mai zadarnic decât felul cum își pierd așa-numiții *connaisseurs* timpul întocmind clasamente ale celor mai buni pictori din lume, topuri de muzicieni, ierarhii de poeți, desfășurări descrescătoare de arhitecți și așa mai departe.

Păcătosul cunoaște cel mai bine păcatul: Huxley recunoaște chiar prin titlul eseului – „Cel mai bun tablou” – că e la fel de sensibil ca oricine la acest joc zadarnic, deși nedăunător. Pentru el, Cel Mai Bun Tablou e *Învierea* lui Piero din Borgo San Sepolcro. Cel mai bun din perspectiva gustului personal, dar și prin raportare la standardul absolut al artei, care e un standard moral: „Faptul că o operă de artă este bună sau rea depinde integral de caracterul care se autoexprimă în operă.”

Integritatea și virtutea artistică sunt, după cum știm, independente (uneori în mod uimitor) de integritatea și virtutea personală. Arta proastă, arta care este minciună și șarlatanie, poate să se strecoare în timpul vieții artistului. Numai că „în cele din urmă, minciunile sunt întotdeauna descoperite”; impostorul și șarlatanul sunt până la urmă dați în vileag. Huxley are dreptate (sperăm), deși trebuie consemnat și paradoxul că în timp ce adevărul triumfă lent, e posibil ca ignoranța privitorului de mai târziu în legătură cu ce se întâmplă de fapt într-un tablou să crească.

Întors acasă, am vrut să aflu mai multe despre Piero însuși, așa că m-am uitat în Vasari. Acolo am citit despre felul cum viața cuiva a cărui artă fusese atât de bine alcătuită și atât de încrezător senină se sfârșise în nenorocire și trădare; despre felul cum, la șaiszeci de ani, un atac de catar îl lăsase orb pe durata ultimilor douăzeci și șase de ani de viață

și despre felul cum, după moartea lui, gloria i-a fost furată și memoria aproape anihilată de un elev invidios, Fra Luca del Borgo. Aceste fapte melancolizante au provocat o reacție pe care ar fi avut-o oricine – până când am citit notele ediției pe care-o aveam. Vasari nu se mărginise să brodeze, ci crease o întreagă tapiserie. Povestea orbirii era fără temei, iar elevul, departe de-a fi furat din tratatele de aritmetică și de geometrie ale lui Piero, nu făcuse decât să publice niște lămuriri la matematica lui Euclid, care nu beneficia de niciun fel de aparat teoretic scris de Piero. „În cele din urmă, minciunile sunt întotdeauna descoperite”? Dată fiind biografia, doar uneori.



Femeie măturând *de Vuillard*

Clasamentele și biografiile: iată viciile benigne, derutante, dar în același timp aparent nevinovate, care ne ispitesc când ne trezim în fața câtorva metri pătrați de ulei, tempera, pastel sau acuarelă care ne bucură dincolo de orice închipuire. Prima dată când am vizitat Colecția Phillips din Washington, am văzut un tablou care a intrat instantaneu în topul personal al primelor zece și a rămas acolo. (De fapt, am mai văzut câteva care au avut aceeași soartă – un Courbet,

un Degas și un Bonnard –, dar adevărul e că n-am numărat câte sunt, ceea ce înseamnă că la ora asta numărul lor trece bine de o sută.)

Tabloul acesta e mai mult sau mai puțin pătrat, cu latura de aproximativ 45 de centimetri, în tonuri de maro care merg spre auriu, și arată o femeie dolofană, îmbrăcată cu un halat în dungi, care mătură într-o cameră. În stânga se vede o ușă deschisă, care se armonizează cu cealaltă suprafață netedă a unui scrin amplasat în centru. În colțul din stânga față se vede conturul unei cuverturi de pat cu modele bogate; în spatele scrinului, un tapet cam de aceeași culoare cu cuvertura. Femeia lucrează gospodărește, cu o mătură care are la capăt un fel de perie de parchet. Avem aici o organizare intensă a spațiului și a culorii, pline de integritate și virtute huxleyană.

Dincolo de asta, am decis, era un tablou profund înțelept: opera unui artist în plină maturitate (mai bine zis bătrânețe), care exprima profunda lui cunoaștere a vieții și care avea o anume tandrețe autumnală, poate chiar de rămas-bun; celebrarea unui moment banal, domestic și democratic, dar în același timp un moment care conținea mai multă înțelegere decât o sumedenie de mostre de artă publică strânse laolaltă. Cartea poștală ieftină, în alb și negru – singura disponibilă pe atunci –, îmi spunea că Vuillard (pe care Huxley îl admira enorm) pictase *Femeie măturând* cam prin 1892, pe când avea douăzeci și trei sau douăzeci și patru de ani; asta în timp ce biografii susțin că respectiva „cunoaștere a vieții”, așa cum era ea înțeleasă de obicei, era un lucru care-i cam lipsea lui Édouard Vuillard la vârsta de douăzeci și trei sau douăzeci și patru de ani. Și totuși, de fiecare dată când revăd acel tablou, sunt convinși că eu am dreptate, iar cronologia se înșală. Chiar *este* un tablou înțelept, debordând de tandrețea vârstei; atâta doar că Vuillard dobândise pesemne aceste atribute paranormal de devreme. Mă rog, el chiar a spus cândva despre procesul artistic: „Ajungi acolo fie printr-o străfulgerare, fie prin îmbătrânire.”

Biografia și Vuillard. La începutul catalogului care însoțește monumentală expoziție Vuillard din 2003–2004 (care a iluminat Washingtonul, Montréalul, Parisul și Londra), există fotografia perfectă a artistului în studio – de fapt, a oricărui artist și a oricărei artiste în studio. Vuillard stă într-un scaun de răchită cu mâinile prinse între genunchi, având un aer serios și vag melancolic. De asemenea, ca urmare a amatorismului (sau poate a supersubtilității) fotografului, figura lui e neclară. Soba din studio și vatraiul aflat la doi-trei metri în spatele pictorului se văd, în schimb, cum nu se poate mai limpede; asta e valabil și pentru câteva dintre tablourile lui – inclusiv un portret al tânărului Bonnard –, fixate pe peretele din spatele lui. Însă Vuillard e mai degrabă încetșat. Bănuți imediat că exact asta și-ar fi dorit. Uitați-vă la ce văd, nu la cum arăt.

Mai mult de un secol acest tip de stratagemă, tact sau modestie a dat roade. În plus, francezii au o impresie destul de proastă despre biografii, mai cu seamă despre cele ale artiștilor; asta în timp ce familiile încearcă să păstreze secretele. *Vuillard et son temps* a lui Claude Roger-Marx – începută cu aprobarea pictorului, dar publicată abia în 1945, la cinci ani după moartea lui – se deschide cu niște cuvinte care pot să reprezinte concluzia: „Viața lui Vuillard, la fel ca opera lui, nu este anecdotică și nu a fost marcată nici măcar de un singur incident extern.” Într-adevăr, Vuillard era timid, secretos și spectatorial; a locuit cu mama până la moartea ei, când pictorul avea șaiszeci de ani. N-a fost nici pe departe un însingurat – i-a cunoscut pe Valéry și Mallarmé (care a vrut să-l convingă să-i ilustreze *Irodiada*), pe Lautrec și Degas, pe Giraudoux, Proust și Léon Blum. De asemenea, a călătorit mai mult decât o sugerează tablourile; a venit la Londra de câteva ori cu Bonnard (și a creat scenografia pentru *Constructorul Solness* aici, în 1895). Dar se strecoară printre interstițiile vieții sociale și artistice; lasă puține urme în jurnalele și

corespondența din acea perioadă; viața lui personală pare să însemne prezența tăcută în dramele altor oameni. La începutul anilor 1920, de exemplu, a cunoscut-o pe Edith Wharton (prin mijlocirea marelui ei prieten Walter Berry, căruia Vuillard îi făcuse portretul în 1918); însă această întâlnire potențial fascinantă ne-a parvenit doar sub forma numelui lui de familie într-una dintre adnotările ei mondene.

În același fel, deși i se recunoscuse statutul de maestru, nu era genul de maestru pe care generației următoare i se părea că merită sau că e necesar să-l dea jos de pe soclu ca să-și promoveze cauza. Picasso, de pildă, se simțea suficient de amenințat de Bonnard ca să-i desființeze violent opera; însă în aceeași sursă (memoriile lui Françoise Gilot), Vuillard e menționat doar când vrea cineva să se uite chiorăș la el. Gilot își amintește că Picasso a dus-o să-l vadă pe Braque la el în studio la puțin timp după Al Doilea Război Mondial. Când i s-a arătat ultima lucrare a gazdei, concurențialul patologic Picasso a comentat: „Mă rog, văd că te-ntorci la pictura franceză. Dar să știi că nu m-aș fi gândit vreodată că o să ajungi Vuillardul cubismului.” Nu s-a avut în vedere niciun compliment pentru nimeni.

Asta cu toate că, bineînțeles, nimeni nu are de fapt o viață „care nu a fost marcată nici măcar de un singur incident extern”, nici chiar cineva care spune despre sine „n-am fost niciodată mai mult decât un simplu spectator”; nici chiar cineva ale cărui prietene au fost discrete și protectoare. Misia Sert povestește în memorii – și e cam singura întâmplare referitoare la viața lui Vuillard – că mergea cu el printr-un câmp de sfeclă în pragul asfințitului, că s-a împiedicat de o rădăcină și a fost cât pe-acți să cadă, că el a ajutat-o să-și recapete echilibrul, că li s-au întâlnit ochii... și că în clipa aceea Vuillard a izbucnit în plâns. Sert oferă un paragraf separat următorului ei rând (și poate c-ar trebui s-o facem și noi):

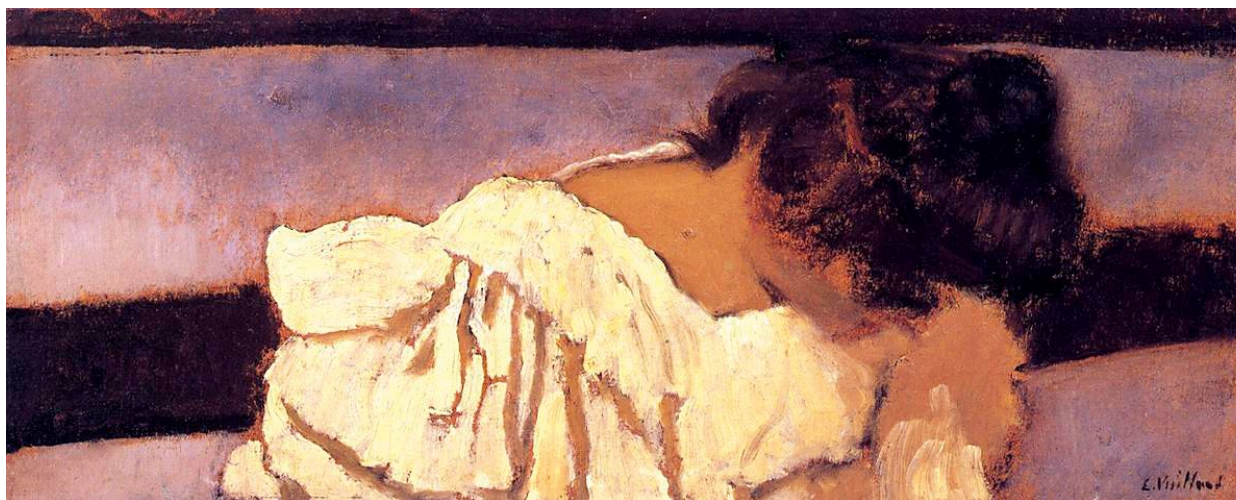
„A fost cea mai frumoasă declarație de dragoste care mi s-a făcut vreodată.”

Și cu siguranță a avut de unde să aleagă pentru comparație. Frumoasă, dar și caracteristică – atât bărbatului, cât și picturii. John Russell a făcut o comparație îndrăzneată între preceptele lui Mallarmé despre poezie și practica de pictor a tânărului Vuillard. Indicația lui Mallarmé era „să nu pictezi lucrul în sine, ci efectul pe care-l produce”; și tot el a scris că „undeva în actul de creație există o încercare de-a evoca obiectul prin plasarea lui cu bună știință în umbră, în așa fel încât să faci aluzie la el fără să-l numești”. Pictura lui Vuillard e întotdeauna mai puțin eterică și mai puțin exclusivă decât poezia lui Mallarmé; însă întâmplarea din câmpul de sfeclă e de fapt estetică mallarméeană aplicată în mod direct vieții. Plânsetele lui Vuillard nu sunt o declarație de dragoste, ci o zugrăvire a efectului pe care-l provoacă dragostea.

E limpede acum că relația lui Vuillard cu Misia a fost prima pasiune sexuală veritabilă din viața lui; asta chiar dacă nici relația de câteva decenii cu succesoarea ei în calitate de partener social și artistic, Lucy Hessel, nu a fost platonice. Mai mult, jurnalul lui Vuillard, care a fost pus la dispoziția specialiștilor abia cu începere din 1981, atestă că bărbatul pe care Jacques-Émile Blanche l-a prezentat ca pe „un gurmand devenit ascet” nu era chiar atât de ascetic. În perioada acelei expoziții din 2003-2004, curatorul ei general, Guy Cogeval, mi-a explicat că jurnalul, scris în cea mai mare parte cu economia de mijloace a unui jurnal de bord, conținea consemnări codificate care indicau aventuri amoroase. L-am întrebat ce cod folosea Vuillard. „Obişnuia să scrie *d’ici – passion*”, mi-a spus Cogeval. Da, mi-am zis, un cod ciudat – „de-aici, pasiune” –, dar destul de ușor de spart. În

realitate, înțelesesem greșit, iar codul strălucea prin absență: cuvântul pe care-l scrisese pictorul era *dissipation* ²³.

Prin urmare, Vuillard, considerat până atunci la fel de monahal ca Henry James, avea viață sexuală, iar noi putem fi cu toții ușurați (sau indiferenți) cu privire la acest fapt. Schimbă asta cumva felul cum îi citim tablourile? Există un tablou mic, lunguiet și tandru cu titlul *La Nuque de Misia* (*Ceafa Misiei*). De fapt, e doar o jumătate de ceafă, lângă care vedem și o parte dintr-un umăr dezgolit. Misia e pictată de sus, de la mică distanță, cu capul plecat și cu părul acoperindu-i chipul; poartă o bluză albă. Este, incontestabil, lucrarea intens erotică a unei persoane sfioase. Pe când o priveam la Montréal, un jurnalist francez a trecut pe lângă mine și a murmurat: *C'est une vraie déclaration d'amour* ²⁴. Într-adevăr; însă tabloul e la fel indiferent dacă Vuillard și Misia aveau sau nu o relație fizică în perioada când a fost pictat. Ne uităm la o *Biciuire* din 1455-1460 și suntem derutați de propria ignoranță (cine sunt cei trei tipi din fundal?); ne uităm la un tablou laic din 1897-1899 și suntem derutați de propria cunoaștere (ia ghiciți ce au pus la cale?).



Ceafa Misiei de Vuillard

Biografia nu poate fi neutră, iar unele tablouri de început ale lui Vuillard sunt supuse acum, oricât de mari ar fi buna-intenție și generozitatea, unui tip de anecdotism care-ți dă fiori. Ies la lumină lucruri din viața lui; i se văd tablourile; se trag concluzii. La Montréal, expoziția a fost promovată cu un slogan îngrijorător de moșic: „Expertii îi spun Vuillard. Tu poți să-i spui Édouard.” De parcă te-ai duce la o expoziție ca să-l cunoști mai bine pe artist, în loc să-i cunoști mai bine arta. Însă încercarea – la diferite niveluri – de-a face din Vuillard un tip banal, care se folosea de vopsea ca să-și spună povestea vieții, e profund discutabilă. Dacă vezi expoziția de două ori, poți să-i spui Ted.

Pictorii nu-și datează tablourile dacă datele nu li se par importante și nu le dau titluri dacă nu țin neapărat să le aibă. Însă în lumea de afară, tablourile, aidoma copiilor, nu pot exista fără să aibă nume și fără să li se dea o dată oficială a nașterii. Tablourile lui Vuillard au fost rebotezate mai des decât ale celor mai mulți pictori. Uneori, firește, acest lucru e necesar. Există un tablou cam din 1891 care a fost cunoscut decenii întregi drept *Vagonul de clasa a treia*. Un amestec intens de nuanțe de negru, ocră și ocră de Siena, tabloul arată un bărbat coroiat și poate cu beretă pe cap, așezat în profil și întorcându-se spre o femeie și copilul care stau lângă el. Titlul se referă la variațiunile lui Daumier pe această temă, iar după câțiva ani Vuillard a pictat câteva tablouri intitulate *Vagonul de clasa întâi* (recunoscând deschis influența lui Daumier în jurnal). Și totuși, în 1990 s-a arătat că, dacă *Vagonul de clasa a treia* este cu adevărat o reprezentare a unui vagon de clasa a treia, atunci mai mult ca sigur că a fost o lucrare unică în istoria transportului public, fiindcă pare să conțină un pom în floare. Tabloul poartă în prezent un titlu mai sobru: *În grădină*.

Însă alte reintitulări sunt ceva mai îndoielnice. De pildă, e un adevăr verificat (de Cogeval) că Vuillard a fost principalul element de acțiune din spatele căsătoriei surorii lui, Marie, cu prietenul lui apropiat și colegul lui de nabism, Ker-Xavier Roussel – un plan pe care bătrâna doamnă Vuillard l-a considerat prost întocmit, din cauză că Roussel era un afemeiat instabil. În perioada aceea, Vuillard a pictat două dintre tablourile lui cele mai cunoscute: *Interior cu masă de lucru*, care prezintă pe cineva ca Roussel ținându-și capul pe ușa atelierului de croitorie ca să se uite la cineva ca Marie, și *Interior cu pat roșu*, care prezintă pe cineva ca Marie stând cu o tavă în fața unui paravan galben, în timp ce două femei deretică prin cameră în spatele ei. Sunt tablouri ale lui Vuillard tipice pentru perioada aceea: interioare cu siluete aplecate și cufundate în lucru, în care identitatea siluetelor și natura precisă a muncilor sunt subsumate exigențelor de ton și de structură ale tabloului. Primul are un aer răcoros și vesel, fiind colorat în albastru-gri și gri-marou; al doilea e mai cald, cu nuanțe de stacojiu, portocaliu și galben (dar și cu mai mult negru). Când Jacques Salomon, soțul nepoatei lui Vuillard, Annette, a văzut *Interior cu masă de lucru* la Smith College of Art, i-a atribuit „cu spirit pătrunzător” (conform catalogului din 2003–2004) titlul *Peștorul* – și așa a rămas cunoscut până astăzi. În același fel, *Interior cu pat roșu* a fost redenumit *Dormitorul nupțial*. O asemenea rebotezare are „spirit pătrunzător” doar din punctul de vedere al brandingului comercial – Hei, nu te speria, poți să-i spui Édouard. Artistic vorbind, suntem departe de spiritul pătrunzător. E ca și cum ai spune: a, apropo, să știi că de fapt *asta* a pictat, numai că n-a vrut să ne-o spună atunci. Acest tip de abordare e reducionista și chiar dacă nu poate să facă tablourile banale, le face să pară mai obișnuite. Le tratează ca pe niște narațiuni, ca pe niște crâmpeie de conversație, ca pe niște elemente de autobiografie domestică. Ne invită să căutăm tema, nu compoziția și estetica. E o trădare mărunță, dar semnificativă a artistului.

Prima perioadă a lui Vuillard e una dintre cele mai frumoase și complete explozii ale artei din ultimii două sute de ani. Vuillard aproape că nu are operă de adolescență. Încă înainte de-a împlini treizeci de ani, e deja maestrul uleiului, pastelului, acuarelei și creionului; el găsește, reconfortant de aproape de casă, materia primă perfectă (adeseori la propriu: cupoanele de stofă și bucățile de pânză folosite de mama lui la croitorie). Și o transformă în meditații tonale giuvaiergicale și intense, în care mișcarea și legăturile dintre culoare și formă iau fața „faptelor” de pe scenă. Ele nu sunt, bineînțeles, abstracte; sunt tablouri ale unor spații (preponderent) interioare, care-i includ pe oamenii care trăiesc și lucrează în acele spații. Poziția corpului – aplecare, ghemuire, întoarcere – este cheia; Vuillard confirmă maxima lui Edmond Duranty, după care „spatele unui bărbat îi dezvăluie temperamentul, vârsta și poziția socială”. În schimb, chipul este rareori cheia; tablourile pot să sugereze sau chiar să indice activ temperamentul și starea de spirit, însă identitatea e irelevantă.



Sporovăiala de Vuillard

Astfel, *Sporovăiala* poate fi acum sub - sau reintitulată *Mireasa*, iar noi putem fi încredințați că e „despre” o mamă care-i dă sfaturi unei fiice înainte de noaptea nunții; în realitate, tabloul e despre relația dintre fiica îmbrăcată în alb și ghiveciul alb din spatele ei, despre relația dintre mama înveșmântată în negru și obiectul negru fără o formă precisă (cuvertură? o manta aruncată?) din spatele ei, de pe pat, și, mai departe, despre relația dintre acest alb plus acest negru și nuanțele de maro – roșu-brun, ocră, ruginiu, verzui –, care ocupă cea mai mare parte din restul spațiului. Așa cum scrie Gide despre Vuillard:

Nu caută niciodată efectul sclipitor; armonia tonului e preocuparea lui permanentă; știința și intuiția joacă un dublu rol în felul cum își dispune [pictorul] culorile și fiecare dintre ele aruncă o lumină nouă asupra celei de alături, ca și cum i-ar stoarce o mărturisire.

Astfel, extraordinarul *Nud în fotoliu* (aprox. 1900), unul dintre rarele nuduri ale lui Vuillard, este o întâlnire dintre rozul bej (părul modelului, peretele din spate) și maroul castaniu (părul modelului – atât cel de pe cap, cât și cel pubian –, scaunul, podeaua), cu doar o linie gri-albastră de menținere a păcii care asigură granița dintre cele două nuanțe.

Seriozitatea privirii și crezul estetic înalt sunt însuflețite de șăgălnicie umană și de poantă vizuală. Stofa și textilele, îmbrăcămintea și tapetul sar cu bună știință din perimetrul lor normal, se combină și se întrepătrund. În ceea ce se cheamă acum *Interior: mama și sora artistului* (deși titlul de catalog de la Galeria Bernheim-Jeune era *La Robe noire et la Robe verte* ²⁵), femeia mai tânără, într-o rochie cu carouri mari, se sprijină de un tapet la fel de bogat ca un gard viu înflorit, în care ai impresia că ar putea să cadă și să dispară în orice clipă, lăsându-și la vedere doar tocurile ghetelor. În aceste interioare luxuriante nu prea e nevoie de plante în ghivece sau de coșuri atârinate de pereți, când niște femei ca *Doamna în albastru* îți trec prin fața ochilor purtând pe cap adevărate parcuri publice. Sau să luăm tabloul *Ker-Xavier Roussel citind ziarul* (1893), în care subiectul stă pe o sofa joasă, purtând un sacou negru și niște pantaloni maronii și largi ca ai zuavilor. Există și un desen preliminar care seamănă cu structura finală în toate privințele, cu excepția unui detaliu-cheie. În desen, Roussel stă cu picioarele depărtate și ziarul cade între ele. În tabloul final, Vuillard a avut inspirația să ajusteze ziarul care cade, în

așa fel încât să acopere – și să înlocuiască – cracul drept și partea dreaptă de la talia pantalonilor lui Roussel: e ca și cum Roussel și-ar citi vintrele propriilor lui pantaloni fistichii în două culori.

În faza lui nabistă, Vuillard a fost liderul detașat; Bonnard a dat impresia că încerca în cel mai bun caz să țină pasul. A fi maestru de timpuriu costă (deși nu atât de mult cât incompetența timpurie). Signac l-a vizitat pe Vuillard în 1898, iar pe urmă l-a descris în jurnal pe „acest pictor extrem de tensionat”, cu „o pasiune neostoită pentru artă”. Deși a găsit prea multă fantezie la Vuillard și l-ar fi dorit ceva mai realist, Signac a fost foarte impresionat de opera lui. Totuși, el a anticipat o problemă:

Atât de puternic este, în opera lui, elementul de fantezie, încât trebuie să rămână la aceste panouri mici; i-ar fi imposibil să meargă mai departe... Tablourile lui terminate sunt ca niște schițe. Dacă ar fi nevoie să lucreze la o scară mai mare, ar trebui să fie mai precis – și atunci ce s-ar alege de el?

Chiar așa, ce s-ar alege? Signac nu părea să știe că Vuillard pictase deja – din 1894, când realizase *Les Jardins publiques* pentru familia Natanson – la o scară mare, ba chiar enormă. Dar în orice caz, aici începe provocarea lui Vuillard. Bonnard, care îl surclasase din punctul de vedere al recunoașterii publice în cei peste cincizeci de ani trecuți de la moartea lor, e un pictor a cărui direcție artistică e mai ușor de urmărit. El devine mai profund sau se extinde, însă rămâne fără discuție același artist; e încântător, plin de farmec și ne include în ceea ce pictează. Vuillard nu e așa: interioarele lui sunt prea întunecoase, prea ermetice și vag claustrofobe. Oricât de încântătoare

ar fi, ele exclud: nu prea suntem doriți acolo. Iar pe urmă, dintr-odată, se produce o schimbare de viteză imensă. Chiar dacă știm de ele, decorațiunile pe care le-a făcut în anii 1890 și 1900 sunt o mare surpriză. În 1971, când s-a ocupat de precedenta expoziție importantă Vuillard din Toronto, John Russell s-a plâns despre cele nouă panouri din *Les Jardins publiques* că „n-o să mai poată fi strânse laolaltă”. Ele fuseseră expuse în integralitatea lor la Bernheim-Jeune în 1906, dar după aproape un secol, cinci proprietari separați au fost convinși să le permită reunirea. Stând în fața lor, și de asemenea în fața panourilor din *Place Vintimille* (1911), înțelegi de ce credea Vuillard că decorațiunile la scară largă erau o formă de artă superioară picturii pe șevalet. („Decorațiuni” e un cuvânt care nu ne ajută, părând să sugereze o diversiune comodă pentru cei care se afișează prin saloane.) Miza, ca de altfel totul, este pur și simplu mai mare: de exemplu, problema a ceea ce se întâmplă între tablouri – liniștea dintre notele muzicale – și felul cum sunt controlate și ademenite mintea și ochiul dinspre o margine de panou spre alta. Aceste tablouri sunt grupate cu același scop comun ca un poliptic de altar.

Schimbarea de viteză nu vizează doar dimensiunea, ci și stilul și tematica. Vuillard s-a făcut mai mare – tot mai mare; el a devenit, cum anticipase Signac, mai precis în reprezentare. Și a început să picteze un alt strat social. În tinerețe, Vuillard spusese că „poți să faci un lucru frumos și dintr-o bucătăreasă” și își transformase prietenii apropiați și pe angajații mamei în aranjamente intense de culori; în 1928, picta deja portrete comandate ale prințesei de Polignac și ale altor figuri din *haut monde* ²⁶. Identitatea este acum precisă și chiar necesară, în funcție de cine achită nota de plată. Pentru unii, a fost ca și cum Debussy ar fi început să compună coloane sonore pentru Hollywood: o cedare nervoasă sau o acceptare a confortului; în orice caz, o dezamăgire. Într-o expoziție mare, cu trei sau patru sute de

exponate, ținând cont că oboseala normală a ochiului se instalează cam după nouăzeci de minute, mulți vor zăbovi bucuroși la opera de tinerețe a lui Vuillard, vor admira decorațiunile văzute foarte rar și apoi vor trece valvârtej prin opera târzie. Dar și asta ar putea fi tot o cedare nervoasă. Dacă Vuillard a putut să picteze așa la începutul carierei, îi suntem datori măcar cu o atenție deplină după aceea. Félix Vallotton a fost un critic aspru al majorității celorlalți pictori contemporani (inclusiv al lui însuși); singurul pe care l-a admirat consecvent a fost Vuillard, a cărui artă a rămas întotdeauna „intactă și exemplară”. În Primul Război Mondial, Vallotton a cedat angoaselor și depresiei, nemaifiind în stare să vadă rostul picturii în fața unei asemenea catastrofe; Bonnard a trecut mai departe ignorând toată povestea; dintre cei trei nabiști inițiali, doar Vuillard a fost pe deplin conștient de evenimentele din lume și în același timp capabil să se concentreze și să aibă disciplina muncii.

Evoluția lui a fost lungă, complicată și uneori sinuoasă, producând câteva mari triumfuri și câteva eșecuri îngrozitoare. Și poate că locul de unde trebuie pornit e tehnica. Un efect secundar neașteptat al faptului că Vuillard a lucrat la teatru a fost descoperirea așa-numitei *peinture à la colle*, o tempera pe bază de cleiuri folosită la pictarea scenografiilor. Din câte știe Cogeval, niciun pictor de șevalet nu o folosisese până atunci și nici nu avea s-o folosească ulterior (deși decoratorii din secolul al XVIII-lea o utilizau la panouri și paravane). Era un proces greu și incomod, care presupunea fierberea culorilor în vase de cupru care puteau urca până la treizeci în același timp; exista de asemenea problema armonizării culorilor din ziua precedentă cu cele din ziua în curs. Tempera era mai avantajoasă decât uleiurile fiindcă se puteau acoperi cu ea suprafețe mari într-un timp mult mai scurt, fiindcă se usca mai rapid și puteai să pictezi peste ea relativ curând și fiindcă hârtia pe care pictai putea fi întinsă pe jos (și fixată

ulterior de o suprafață solidă, cum ar fi pânza sau lemnul). Aceasta a fost tehnica pe care a folosit-o Vuillard pentru panourile decorative mai mari și treptat ea avea să-i înlocuiască uleiurile în muncă.

De ce a optat Vuillard în acest fel nu ni se spune; în jurnale există o singură trimitere la *peinture à la colle*. Un motiv solid pentru folosirea ei în teatru e că suprafața absorbea toată strălucirea răspândită de lămpile cu petrol care luminau scena. John Russell descrie cu exactitate tehnica *à la colle* ca producând „o licărire lăuntrică domoală, o elocvență mată, împâslită, reținută”. Dar e foarte posibil să obții un efect mat, reținut, și cu uleiul: a se vedea, de exemplu, tabloul *Peisaj cu Île-de-France* din 1895, care este, în mod derutant, la fel de întins ca toate decorațiunile lui Vuillard. Dacă putea obține efecte relativ asemănătoare și cu uleiul, și cu tempera, ce l-a făcut să aleagă în felul ăsta? E posibil ca motivele să fi fost predominant psihologice. Vuillard i-a spus lui Jacques Salomon că atracția acestei *peinture à la colle* era tocmai caracterul ei extrem de laborios, care-i ținea în frâu „ușurința excesivă” și-i permitea să chibzuiască mai atent. Să fi fost oare posibilă și existența unei legături emoționale? Ulei strălucitor pentru tablourile domestice ale familiei apropiate și tempera pentru *beau monde*-ul în care se afișa? Posibil.

La peinture à la colle l-a încurajat pe Vuillard să picteze pe suprafețe mult mai mari. La fel ca Bonnard, a început și el să zugrăvească deopotrivă mari exterioare și mari interioare –, deși Vuillard prefera adeseori exterioarele în nord și prin urmare paleta lui păstra culori mai reci. De asemenea, a început să se miște în cercurile bogate și mondene: la început, în cele din jurul Misiei și ale lui Thadée Natanson, mai târziu în cele din jurul lui Lucy și Jos Hessel. În această din urmă familie, el pare să fi ocupat cam același loc pe care-l deținuse Turgheniev în familia Viardot: iubitul/sufletul pereche

recunoscut dintr-un triunghi sofisticat și complezent. Hessel era negustor de artă și-l preocupa mai mult plasarea operei lui Vuillard decât ce făcea soția lui în pat; în ce-l privește pe pictor, acesta se înfură dacă încerca cineva să-l defăimeze pe soțul amantei în prezența lui.

Distanța pe care a parcurs-o Vuillard atât artistic, cât și social poate fi măsurată cu precizie de unul dintre cele mai reușite tablouri târzii – ba mai mult, unul dintre cele mai mari portrete ale secolului douăzeci. La începutul anilor 1890, Vuillard picta mici uleiuri ale afacerii de familie de pe Rue de Miromesnil, pe care doamna Vuillard o desfășura într-un „spațiu strâmt ca un coridor înghesuit între două etaje ale unei case de tip vechi”. Patruzeci de ani mai târziu, el primise o comandă și lucra la marele portret în tempera al lui *Jeanne Lanvin*, conducătoarea unuia dintre primele imperii moderne ale modei și produselor de lux. La fel ca Vuillard, urcase și ea în lumea bună: de la începuturile umile ca modistă la o poziție de putere și influență – în 1925, casa Lanvin avea opt sute de angajați în douăzeci și trei de ateliere. Stilul lui Lanvin atrăgea clienți de nivelul unei Mary Pickford sau Yvonne Printemps, în timp ce poziția ei socială a fost confirmată când fiica ei s-a măritat cu contele Jean de Polignac.

Vuillard a declarat: „Nu pictez portrete; pictez oameni la ei acasă.” Dar și la birou: iată-o pe doamna Lanvin așezată la masa de lucru de pe Rue du Faubourg Saint-Honoré, întreruptă din ceea ce făcea, destinsă și în același timp autoritară. În partea dreaptă a tabloului, puse în valoare de lumina plină a unei ferestre care nu se vede, se află instrumentele simple ale meșteșugului ei: niște creioane ascuțite, care stau într-un potir și o pereche de ochelari lăsați pe masă. În partea opusă, cam la același nivel, se găsește o întruchipare a rezultatului social al acestor instrumente: un bust din ghips al fetei lui Lanvin,

Marguerite, devenită aristocrată prin căsătorie. (Bustul stă într-o casetă de sticlă care fără îndoială că a existat ca atare, dar care s-ar putea să sugereze mai multe lucruri simultan.) Avem aici un tablou despre muncă, îndemânare, dăruire, bani, succes și clasă. Meșteșugul tradițional și simplu al creionului și hârtiei este expus și amestecat cu lumea modernă a mobilierului Art Déco și a telefonului. (Lui Vuillard îi plăceau telefoanele și mai ales firele lor – în *Portretul lui Henry și Marcel Kapferer* din 1912, un ghem mare și multicolor de fire se întinde de-a curmezișul covorului, ca un șarpe amazonian.) El pune în contrast dezordinea creației – mostre, materiale, hârtii de-a valma și alte lucruri care cad din partea din dreapta față a biroului – cu rigoarea absolută a banilor: registrul de cheltuieli la zi, sertarele ca de seif din spatele modelului. Tabloul are unitate datorită culorilor: din stânga jos spre dreapta sus, nuanțele de verde ale casetei de sticlă sculptată și ale sacoului modelului, până la umbrele de un verde-cenușiu; din dreapta jos spre stânga sus, nuanțele de roșu ale mostrelor, buzele modelului și cotoarele cărților. Cele două culori se întâlnesc cu meșteșug – și respectând, fără îndoială, adevărul – pe haina doamnei Lanvin: acolo, pe reverul verde, stă panglica stacojie a unei *Légion d'honneur*.

E un triumf al detaliului relevant. E în același timp o cale foarte lungă de la tablourile cu cusătorese în care particularitățile fizionomice erau minime, iar siluetele indicau mai degrabă atitudine decât caracter. Când Vuillard se pregătea s-o picteze pe Anna de Noailles, modelul i-a spus slujnicei: „Pentru Dumnezeu, ia demachiantul ăla de-acolo! Doar știi că domnului Vuillard nu-i scapă nimic.” (Nimic relevant, se înțelege.) Din acest punct de vedere, *Jeanne Lanvin* e un tablou foarte nemallarméean, plin mai degrabă de lucruri decât de efectele pe care le produc. El conține totuși câteva ambiguități tipice lui Vuillard sub forma unor reflectări imposibile: încercați să vă dați seama în ce fel

sunt compatibile cotoarele cărților din colțul din stânga jos cu reflectarea bustului de ghips de lângă ele; gândiți-vă la cât de neplauzibilă este reflectarea mânecii (sau poate a hainei) doamnei Lanvin. Din păcate, este în același timp unul dintre cele câteva tablouri care se degradează. Chipul modelului pare la început plin de riduri nemăgulitoare; de fapt, e plin de consecințele așa-numitei *peinture à la colle*. Vuillard a întâmpinat greutățile normale la pictarea unei figuri, iar tempera i-a permis să revină și să refacă de foarte multe ori; însă aceste straturi sunt prin definiție instabile. Mai grav, mediul este, potrivit lui Cogeval, imposibil de restaurat.

În 1910, scriind în *The Art News*, Sickert a distins între „artiștii care sunt stăpânii propriilor clienți” și cei din categoria lui Jacques-Émile Blanche, la care fiecare tușă pare „trasă pentru proprietarii camerelor”. Sickert (care-l admira mult pe Vuillard) merge și mai departe: „Livrea este un veșmânt onorabil, însă libertatea are o savoare doar a ei.” Oare în ultimii ani Vuillard a trecut de la libertate la livrea, la fel cum, cu doi ani înainte de-a muri, a acceptat să fie ales în Académie des Beaux-Arts? Uneori, faptul e incontestabil. Uriașul portret al lui Marcelle Aron e plictisitor de gol; cel al domnișoarei Jacqueline Fontaine, stânjenitor de kitsch. Avem aici impresia – ca să ne întoarcem la termenii lui Huxley – că virtutea artistică a fost dată dispărută. Monumentala *Chirurgii* (1912–1914) și *Interogarea prizonierului* din perioada războiului (1917) par exemple ale unui alt gen de insucces: cel al lucrătorului împotriva propriului său sâmbure de geniu natural, făcând acea artă pe care crezi că *s-ar cuveni* s-o faci. Însă în contrapartidă cu ele putem pe bună dreptate să plasăm celebrul *Théodore Duret la masa de lucru* (1912) sau dublul portret minunat de jucăuș al lui Sacha Guitry și Yvonne Printemps (1919–1921).

În 1938, ultima mare expoziție Vuillard din Paris până la cea din 2003–2004, l-a avut drept curator pe Vuillard însuși; iar acesta a pus cu bună știință accentul pe opera târzie, gândindu-se că ar prezenta un interes mai mare pentru tineri. A fost o speranță iluzorie; cu atât mai mult cu cât la momentul acela Vuillard avea handicapul de-a fi fost elogiât de criticii conservatori ca apărător și susținător al picturii franceze „autentice”. Însă cu timpul tematica artei își pierde din importanță și așa cum generațiile ulterioare pot trece peste faptul că Proust „e doar despre lumea bună”, tot așa ar trebui să putem să privim acum opera lui Vuillard cu o nepărtinire și mai mare. Am putea să ne uităm cu precădere – dat fiind că Vuillard era extrem de inteligent și profund absorbit de istoria picturii – la șapte tablouri târzii al căror subiect este arta însăși. *Autoportret în oglinda din sufragerie* (1923–1924) este la fel de mohorât și de necruțător ca oricare dintre autoportretele târzii ale lui Bonnard: reflectarea într-o oglindă tivită de tablouri a unui bătrân cu barbă albă și ochi ca ai lui Oedip, care pare astfel el însuși pe punctul de-a se topi în istoria artei. Mai departe, suita de patru tablouri intitulate *Anabapțiștii* (Bonnard, Roussel, Denis și Maillol, 1931–1934), în care cei patru colegi ai lui Vuillard – dintre care doi muriseră între timp – sunt făcuți să pară mai mici de însăși arta pe care-o creează. Denis se uită din spatele unei baricade de mari bidoane cu vopsea; Roussel stă în spatele unei palete de patru ori mai mare decât capul lui; Maillol, o siluetă bondoacă în costum în dungi și pălărie de pai, izbește cu dalta la picioarele unei uriașe zeițe de marmură, cu aerul unui pedichiurist slugarnic. Cât despre Bonnard, i se oferă (poate pe merit) cea mai importantă prezență fizică dintre cei patru: este arătat înalt, din cap până în picioare, în centrul compoziției. Dar să lăsăm culorile să spună povestea: pictorul are un costum de director, ochelari și păr cărunt, și aruncă o umbră întunecată, pe când pe peretele din față

arde propriul lui tablou *Le Canet*, iar în spatele lui, și mai subversiv, arde cutia lui cu vopsele deschisă.

În fine, există o suită de decorațiuni pe care Vuillard le-a realizat în perioada 1921–1922 pentru Camille Bauer și în care zugrăvește arta muzeelor – îndeosebi două care prezintă Sala Cariatidelor și Sala La Caze din Luvrul redeschis recent. În prima dintre ele, marea Vază Borghese și celelalte obiecte clasice ocupă nouă zecimi din tablou; în partea de jos se văd chipurile câtorva privitori – o femeie cu pălărie albastră (de fapt, nepoata lui Vuillard, Annette, însă identitatea își pierde încă o dată importanța), un bărbat cu pălărie de fetru – pe care arta îi face să pară, pe deplin și grotesc, niște pitici. În cea de-a doua, figurilor vii de sub tablourile franceze din veacul al XVIII-lea li se dă ceva mai mult spațiu: doi dintre ei sunt copii concentrați asupra a ceea ce au de făcut, un altul citește un ghid al galeriei, iar un al patrulea, cu o blană și o pălărie de soi, se uită undeva în afara tabloului. Potrivit catalogului din 2003–2004, aceste tablouri sunt „o celebrare a privirii omenești”. Doar până la un punct; în mod semnificativ, una singură dintre cele nouă persoane zugrăvite e arătată uitându-se activ la vreunul dintre obiectele de artă din jur. Vuillard n-are decât să se autodescrie drept un simplu spectator, dar noi, cei care ne uităm la tablourile lui, suntem și mai spectatoricești: uneori simpli copii ai geniului altora, uneori atenți, uneori niște simpli pierde-vară printre tablouri. Ne plimbăm prin marile galerii, apreciativi sau expeditivi, în funcție de cunoștințe, temperament, starea digestiei și moda timpurilor, plasând un tablou sau altul între primele zece și rămânând incorrigibil curioși cu privire la viața personală a cutărui sau cutărui artist. Însă arta în sine merge mai departe orice-ar fi – deasupra capetelor noastre, masivă și nepăsătoare.

Vallotton: nabistul străin

La începutul secolului XX, surorile Cone din Baltimore, doamna doctor Claribel și domnișoara Etta, au moștenit o avere încropită din bumbac, dril și pânză de saltele. Cele două au hotărât s-o cheltuiască pe opere de artă. În următoarele decenii, cumpărând îndeosebi de la Paris, au înființat cu bun gust și cu ajutor de la experți – inclusiv de la Leo și Gertrude Stein – o mare colecție Matisse, plus lucrări de Picasso, Cézanne, Van Gogh, Seurat și Gauguin. Înainte să moară, în 1929, doamna doctor Claribel a semnat unul dintre cele mai manipulative testamente din istoria artei. Partea ei din colecție avea să-i revină în primă instanță surorii sale, cu „sugestia, dar fără vreo indicație sau obligație”, ca după moartea Ettei să ajungă la muzeul local de artă „în eventualitatea că spiritul de apreciere a artei moderne din Baltimore se va ameliora”. Această minunată provocare aruncată de o femeie muribundă unui întreg oraș a fost cuplată cu propunerea sau cu amenințarea că Muzeul Metropolitan din New York urma să fie beneficiarul de rezervă. În următorii douăzeci de ani, până la moartea domnișoarei Etta, în 1949, cei de la Metropolitan au încercat, firește, diverse manevre de anvergură, însă până la urmă micul și curajosul Baltimore și-a dovedit adaptarea la vremuri și

modernitatea. Colecția Cone este în prezent principalul motiv de vizitare a Muzeului de Artă din Baltimore aflat în campusul Johns Hopkins University.

Pe vremea când predam acolo (un semestru la jumătatea anilor 1990), aveam obiceiul să mă duc la muzeu între ore. La început m-au preocupat Matisse și celelalte nume mari, dar tabloul în fața căruia m-am trezit că rămân cel mai mult a fost un ulei mic și intens al pictorului elvețian Félix Vallotton; se intitula *Minciuna*. Mai exista un Vallotton în colecție, o imagine profund contemplativă a lui Gertrude Stein (1907), pe care Vuillard o poreclise în glumă *Madame Bertin* – și care fără îndoială că ar fi devenit figura ei emblematică, dacă nu i-ar fi luat-o înainte Picasso și n-ar fi înhățat subiectul cu un an înainte. Însă *Minciuna* m-a vrăjit: pictată în 1897 și cumpărată treizeci de ani mai târziu de Etta Cone de la fratele lui Félix, Paul, negustor de artă din Lausanne. Tabloul a costat-o 800 de franci – un fleac, dat fiind că în aceeași zi și din aceeași sursă a cumpărat un pastel al lui Degas cu 20000 de franci.

Unul dintre studenții mei de la scriere creativă tocmai îmi dăduse să citesc o poveste care pleca de la o minciună misterioasă, așa că m-am trezit vorbind despre tabloul lui Vallotton în fața clasei. Un bărbat și o femeie se găsesc într-un interior de la sfârșitul secolului al XIX-lea: tapet cu dungi galbene și roșii pe fundal, mobilier greoi, în tonuri de roșu-închis, în prim-plan. Cei doi stau înlănțuiți pe o canapea, iar formele generoase și stacojii ale femeii se adăpostesc între cracii negri ai pantalonilor bărbatului. Ea îi șoptește la ureche; el are ochii închiși. Femeia este, evident, o mincinoasă, fapt confirmat de complezența zâmbitoare de pe chipul bărbatului și de îndrăzneala cu care-și întinde piciorul stâng, cu dezinvoltura celor care nu știu ce-i paște. Tot ce ne putem întreba este ce minciună i se îndrugă. Vechiul și

înșelătorul „te iubesc”? Sau cealaltă formulă preferată, „bineînțele că e copilul tău”, legată de umflătura de sub rochia femeii?



Minciuna de Vallotton

La următorul curs, câțiva studenți mi-au comunicat ce părere au. Unul dintre ei, romanciera canadiană Kate Sterns, mi-a spus politicos că dădusem o interpretare fundamental greșită tabloului. Pentru ea era clar că bărbatul era mincinosul, fapt confirmat de complezența zâmbitoare de pe chip și de îndrăzneala cu care-și întindea piciorul. Întreaga lui poziție sugera o prefăcătorie arogantă, pe când poziția femeii era a cuiva care acceptă să fie dus cu preșul. Tot ce ne putem întreba este ce minciună i se îndrugă. Dacă nu e „te iubesc”, atunci poate că e celălalt șlagăr etern al bărbaților, „normal c-o să mă-nsor

cu tine". Alți studenți au avut alte idei. Unul a sugerat cu finețe că, în loc să se refere la un neadevăr specific, titlul ar putea fi o aluzie mai vastă – la acea minciună necesară a convenției sociale care face imposibile raporturile oneste dintre sexe. Felul cum folosește Vallotton culoarea ar putea să confirme teoria. În stânga se află perechea îmbrăcată în culori care contrastează puternic; în dreapta, un fotoliu stacojiu se îmbină perfect cu o față de masă stacojie. Piese de mobilier se pot armoniza, am putea să conchidem; oamenii, în schimb, nu.

Aidoma unor compatrioți diverși din categoria Liotard, Le Corbusier și Godard, Vallotton a recurs la artificii elvețieni de-a părea francez în ochii lumii; el a mers chiar mai departe și, la un an după ce s-a însurat cu cineva din familia de negustori parizieni de artă Bernheim în 1899, și-a luat cetățenie franceză. A fost membru al grupului nabiștilor și prieten de-o viață al lui Vuillard. Nimic din toate acestea nu l-a făcut mai cunoscut în Anglia. Baltimore a fost primul loc unde am observat numele lui Vallotton; iar cei care vizitează galeriile de artă locale nu trebuie să se simtă stingheriți dacă numele li se pare nefamiliar. Stinghereala le-ar sta mai bine celor care se ocupă cu achiziția de artă în țară. În Anglia, Vallotton e mai degrabă Nabistul Uitat decât Nabistul Necunoscut. Nu a existat nicio expunere publică a lucrărilor lui în această țară, deși The Arts Council a organizat în 1976 o expoziție itinerantă a xilografurilor lui. O verificare de dată recentă la Fondation Félix Vallotton a dezvăluit că avem un singur tablou al lui în proprietate publică, *Drum la St Paul* (1922), care le aparține celor de la Tate doar fiindcă le-a fost donat de Paul Vallotton după ce i-a murit fratele. Tablourile lui se află în general în principalele orașe elvețiene și la Musée d'Orsay; în alte locuri, veți găsi foarte rar mai mult de două tablouri de-ale lui expuse împreună. Multe dintre ele, inclusiv

câteva dintre cele mai bune, se află mai departe în mâini private și nu apar nici măcar la invitația curatorilor puternici.

Vallotton a fost adeseori subevaluat, ba chiar privit de sus: Gertrude Stein a avut îngâmfare să-l considere „un Manet pentru sărăntoci”. Însă mai există un motiv pentru care e ocolit. A pictat foarte mult și este, mai mult decât orice alt artist la care m-aș putea gândi, un pictor care oscilează între înalta calitate și urâtenia sadea. Le Musée des Beaux-Arts din Rouen, de exemplu, are expuse două lucrări de Vallotton pe un coridor destul de prăpădit și cu tavanul jos. Unul este un studiu teatral, cu nouă căpșoare negricioase care se uită în jos peste o balustradă de galerie și care sunt aproape ca niște puncte din cauza mării ieșituri galbene ca untul a balconului de sub ei. Tabloul nu are nimic din forfota impresionismului, din lumina schimbătoare și din aurirea lui Degas, să zicem, sau din scenografiile lui Sickert; bogat, dar în același timp simplu ca tonuri, el este un studiu izbutit al izolării vieții urbane moderne chiar și în condiții de aglomerație. Însă pe peretele de vizavi al coridorului se află un nud de o urâtenie care te somează atât de clar să-i întorci spatele, încât dacă l-ai fi văzut pe el primul, poate că ți-ai fi notat numele artistului, ca să fii sigur că pe viitor n-o să mai dai cu ochii de operele lui cu niciun preț. Un prieten elvețian m-a întrebat odată cu tristețe: „Dar ai văzut un singur nud reușit al lui Vallotton?”



Cei cinci pictori *de Vallotton*.

Detaliu cu Vallotton (în picioare), Bonnard (stânga) și Vuillard

Prima dată când m-am dus la o expoziție restrânsă a lui Vallotton – la Zürich Kunsthaus în 2007 –, reacția mea inițială a fost de ușurare: era un artist chiar mai bun decât îmi închipuisem și avea o tematică extrem de diversă. Mi-am dat seama în același timp că, în ciuda căsătoriei și a obținerii unei noi cetățenii, în ciuda verilor de la Étretat și Honfleur, precum și în ciuda statutului oficial de „nabist străin” pe care-l avea la Paris, nu era aproape deloc un artist francez; era mai degrabă un independent stângaci, care se integrează anevoie în orice narațiune lărgită a picturii. În 1888, după o călătorie în Olanda, Vallotton i-a scris prietenului său, pictorul francez Charles Maurin: „Ura mea față de pictura italiană a sporit, la fel și cea față de pictura noastră franceză... trăiască Nordul și *merde* pentru Italia.” Deși era un nabist devotat, care picta viața modernă și întâmplări urbane de fiecare zi, pe Vallotton îl atrăgeau instinctiv narațiunea și alegoria, delimitările cromatice ferme și nordul – Germania și Scandinavia; îl mai atrăgea un stil lipsit de afecte, care îl prefigurează uneori pe Hopper (care ar fi putut să vadă lucrările lui Vallotton în timpul șederii lui Paris în perioada 1906–1907). De asemenea, era mai politic, mai satiric și mai pornit împotriva autorității. Poate că gestul lui cel mai simbolic de solidaritate cu colegii francezi s-a petrecut când lui, lui Bonnard și lui Vuillard li s-a oferit *La Légion d'honneur* în același timp; toți trei au refuzat-o.

Ca temperament, în primii ani Vallotton a părut francez – sau suficient de francez: „afabil, relaxat și fericit” că se afla la Paris. Firesc, avea un model/o amantă, pe Hélène Chatenay, cunoscută drept *la petite* ²⁷, care, la fel de firesc, era cusătoreasă. La un moment dat a

părut că vrea să se însoare cu ea, dar a fost făcut să se răzgândească de Maurin, care i-a spus: „Am cunoscut prieteni care erau extrem de drăguți înainte și au ajuns extrem de nesuferiți după aceea.” Își plătea facturile pictând portrete, cu toate că se bucura de ajutor financiar și din partea familiei. Fratele lui, Paul, care încă nu devenise negustor de artă, producea ciocolată, cacao și nuga, iar Félix se trezea trimis pe post de comis la magazinele pariziene unde s-ar fi putut plasa aceste mărfuri. „Trimite cacao, te rog”, scria el apoi acasă. În anii 1890, Vallotton s-a făcut remarcat – încet, dar sigur – prin caricaturi și xilogravuri satirice; a colaborat la *Revue Blanche* și a fost director artistic la *Revue Franco-Américaine*, o revistă de lux fondată de prințul Poniatowski, dar care s-a prăbușit după trei numere. Și-a oficializat nabismul apărând în a treia expoziție comună a grupului în 1893. Îl cunoscuse pe Vuillard cu câțiva ani mai devreme; îi știa pe Mallarmé și pe Jules Renard, care a consemnat în jurnal în aprilie 1894: „Vallotton, cumsecade, direct și distins, cu părul lin despărțit de o cărare dreaptă și fermă; sobru în gesturi, cu teorii necomplicate și un iz vag de egotism față de tot ce spune.” Trecuse de treizeci de ani și încerca să ajungă sus prin forțe proprii.

Iar apoi, în 1899, Vuillard îi scrie: „Aud că a avut loc o revoluție”. Chiar avusese: Vallotton își anunțase intenția de-a se însura cu Gabrielle Rodrigues-Henriques, fiica negustorului de tablouri Alexandre Bernheim. O știa de patru ani, iar căsătoria pare să se fi bazat atât pe iubire, cât și pe bun-simț. Niciodată supraemotiv în exprimare, Vallotton i-a spus fratelui său Paul că „e o femeie de o bunătate neîntrecută, cu care o să mă înțeleg foarte bine”; totul avea să fie „foarte rezonabil”; asta în timp ce familia Bernheim era „foarte onorabilă și bogată”. În vârstă de treizeci și cinci de ani, cu doi ani mai mult decât el, Gabrielle era o văduvă al cărei prim soț se sinucisese și care avea trei copii cu vârste între șapte și cincisprezece

ani – „și o să-i iubesc”, și-a asigurat Vallotton fratele (asigurându-se în același timp pe sine). O veritabilă revoluție: căsătorie; postură de tată vitreg; o mutare de pe Malul Stâng pe Malul Drept, de pe Rue Jacob pe Rue de Milan; de la independență, nesiguranță și apetitul pentru anarhie la confortul burghez. Ajuns aici, Vallotton și-a abandonat cariera jurnalistică și n-a mai făcut xilografuri decât foarte rar. Din clipa aceea, la granița dintre secole, avea să se dedice picturii și căsniciei. Ce ar putea să meargă prost?

Chiar așa, ce anume? Pe 24 aprilie 1901, tânărul de douăzeci și nouă de ani Paul Léautaud s-a dus să cineze la Paul Valéry, al cărui invitat de onoare era Odilon Redon. Pictorul a vorbit mult despre viale din Bordeaux, înainte să facă un salt neașteptat:

Bârfă despre Vallotton, care s-a însurat nu de mult cu o văduvă foarte bogată. Reiese că nu mai poate să lucreze nimic, fiindcă e nevoit mereu ori să facă, ori să primească vizite sociale.

Atât Valéry, cât și Redon erau căsătoriți (și ambele soții erau de față), așa că e posibil să fi existat aici o aroganță implicită: noi chiar știm cum să fim artiști însurați și în același timp să ne vedem de lucru – el nu. De fapt, la fel ca majoritatea bârfelor, și aceasta era doar pe jumătate exactă. Primii ani ai secolului au fost o perioadă bună pentru arta lui Vallotton și au inclus cele mai tandre tablouri pe care le-a pictat vreodată – toate ale noii sale soții. Gabrielle în halat, în dormitor, cosând, croșetând, făcând tivuri, cotrobăind printr-o debara, cântând la pian, stând în fața unei anfilade de camere care păreau să ducă și mai adânc în miezul fericirii: nu încapă îndoială că a fost o relație bazată pe iubire. Însă a fost și o căsnicie burgheză. Cu

toată afacerea tatălui său, pe Gabrielle n-o prea interesa munca soțului; asta în timp ce Félix a descoperit că-și schimbase grijile financiare ale unui boem cu cele pe scară mai mare ale unui burghez. Între 1897 și 1905, veniturile lui chiar au scăzut. Mai mult, viața de lux pe care o adoptase nu i se potrivea temperamentului. În decembrie 1905, i-a scris fratelui său din Nisa: „Locuim într-o vilă somptuoasă, înconjurată de palmieri și portocali. Asta mă face să nu mă simt în largul meu: aș prefera să trăiesc într-o căsuță la țară.” Și chiar dacă păstrase legătura cu Hélène Chatenay, convenția burgheză însemna că Bonnard nu putea să-i viziteze pe soții Vallotton dacă era însoțit de propria lui *petite*, Marthe de Mélny.

O parte din toate acestea fuseseră anticipate în mod straniu (sau poate că nu chiar) în lucrările pe care le realizase Vallotton chiar înainte de căsătorie. Este vorba despre seria de tablouri din perioada 1897–1899, intitulate *Intimités* ²⁸, dintre care unul era *Minciuna*. Lucrările provin din apogeul perioadei nabiste a lui Vallotton: compoziție în culori uni, nuanțe somptuos opuse, decoruri interioare și lumini în general tenebroase. Însă pe câtă vreme pentru Bonnard și Vuillard culoarea și armoniile ei erau supreme, iar locuitorii spațiilor lor domestice erau nu atât oameni, cât forme aflate în același loc, pe Vallotton îl interesa întotdeauna ce se întâmpla între oamenii pe care-i portretiza. Personajele lui au o viață dincolo de vopseaua care-i zugrăvește; ele oferă (și totodată ascund) o narațiune. În *Așteptând*, un bărbat în costum maro, pe jumătate ascuns în spatele unor draperii maro grele, își mijește ochii prin dantelă ca să pândească sosirea cuiva despre care presupunem că este o femeie: să fie însă plin de o speranță timidă sau amenințător de prădalnic? În *Vizita*, un alt bărbat (sau poate același) întâmpină o femeie cu o manta violet, iar liniile de forță ale tabloului te duc ineluctabil spre ușa deschisă a dormitorului din stânga spate: dar cine e stăpân pe situație? *Interior*, *Fotoliu roșu* și

Persoane arată ce se întâmplă imediat după o ceartă: o femeie așezată, cu bărbia în mână, și un bărbat în picioare, a cărui umbră neagră îi cade pe fustă ca o pată sexuală sinistră.

În altele, diverse perechi se cuibăresc sau se îmbrățișează în semiîntuneric; chiar și mobilierul pare complice la ce se întâmplă. Sunt tablouri ale angoasei, ale nemulțumirii, ale conflictului. Sunt narațiuni enigmatice despre viața sexuală: în foarte puține cazuri e clar cine domină, cine plătește și în ce monedă. Au fost numite „interioare violente”, ceea ce s-ar putea să fie un exces de interpretare; sunt cu siguranță tablourile unei profunde nepotriviri emoționale. Cam tot atunci, Vallotton a realizat o serie de zece xilografuri, intitulate tot *Intimités*, deși o singură scenă se repetă direct: cea din *Minciuna*. Xilografurile sunt ilustrări mai pronunțat satirice – și mai ușor de citit – ale războiului emoțional. *Triumful* arată o femeie nemiloasă care face un bărbat să plângă; *Pregătirea pentru vizită*, un bărbat plictisit de moarte care așteaptă, în timp ce soția lui se gătește și se parfumează; *Măsură extremă*, o ceartă la cină – soția stând în picioare, cu spatele, cu chipul îngropat în șervetul de masă, iar soțul, vinovat, încercând s-o îmbuneze. Cea mai puternică dintre ele, *Banii*, prezintă o pereche care stă pe balcon, spre marginea din stânga a tabloului: bărbatul, îmbrăcat în negru, îi arată ceva femeii, îmbrăcată în alb. Ceea ce ea nu poate să vadă, dar noi putem, e ce se află în spatele bărbatului: o întreagă perdea neagră care acoperă două treimi din tablou, punând stăpânire pe corpul bărbatului și locuindu-l, în așa fel încât nu i se mai văd decât mâna stângă și figura. Țăstia, ni se dă de înțeles, sunt banii și asta e felul cum apasă ei inexorabil asupra perechii și a relației lor. Totul lucrat în lemn cu atât de puțin timp înainte ca Vallotton să se însoare cu văduva lui „foarte bogată”.



Banii de Vallotton

Gravurile sunt lucrările unde Vallotton și-a valorificat cel mai deplin veselia ludică, spiritul și ochiul atent, sardonic, cu care privește Parisul de la *fin de siècle*. Toate sunt realizate într-un puternic contrast alb-negru și au dimensiuni mici (adeseori de șaptesprezece pe douăzeci și doi de centimetri). Totuși, în acest mediu Vallotton e capabil să deosebească între mai multe tipuri subtile de material; iar înăuntrul unui spațiu restrâns reușește să controleze scene de masă dinamice. Niște demonstranți fug din fața poliției; mai multe umbrele se deschid din toate direcțiile în calea unei averse; câțiva *gendarmes* lumpen atacă un anarhist poetic și slăbănog. Acest element narativ ne

amintește de asemenea că Vallotton a fost un artist rar și în altă privință: a avut ambiții literare. Ca mulți alți pictori, a ținut și el un jurnal. Însă în același timp a lucrat în calitate de critic de artă, a scris opt piese, dintre care două au și fost jucate pentru scurtă vreme, și trei romane, dintre care niciunul nu și-a găsit un editor în timpul vieții. Cel mai bun dintre ele, *La vie meurtrière* ²⁹, e un „interior violent” mai fățiș însângerat decât oricare dintre *Intimités*: este o poveste în genul lui Poe despre un avocat care devine critic de artă și care descoperă că, încă din copilărie, simpla lui prezență provoacă moartea celor din jur. El e de față când un prieten cade în râu, când un gravor se înțeapă cu acul de gravat și moare din cauza otrăvirii cu cupru, când modelul unui artist cade pe sobă și suferă arsuri fatale. Cât de complice sau de nevinovat este personajul cu privire la ceea ce se petrece? Se află el sub povara unui blestem necunoscut și, dacă da, cum poate evita să moară și alți oameni? Narațiunea lui Vallotton este o altă enigmă organizată.

Vallotton avea un cap prea limpede ca să se creadă victima unui blestem necunoscut, dar soluția pe care își imagina că o găsisese în Gabrielle – o viață întreagă de pictat, înțelegere conjugală și iubire a copiilor vitregi – nu s-a materializat. *Cină la lumina lămpii* (1899) arată partea din spate a unui cap (indiscutabil elvețian) prezent la masa de seară: în dreapta lui, într-o rochie roz, Gabrielle se uită peste masă la fiul ei mai mare, Jacques, care mestecă alene un fruct, pe când în față se află o fetiță care se zgâiește la intrusul de la masă. Acesta nu e un tablou despre armonia texturilor și a culorilor; este în totalitate despre psihodinamica și opoziția cromatică. Și este profetic. Relația dintre Vallotton și copiii lui vitregi s-a deteriorat rapid – „spontaneitatea lor îl înfricoșă”, a spus un observator, iar scrisorile lui debordau de reproșuri. „Ar fi toate bune dacă Jacques n-ar fi absolut odios.” Jacques și fratele lui sunt „doi cretini perfecți” (Stein s-a referit la

„violența fiilor vitregi“). Însă principalul element de antagonism (reciproc) a fost întotdeauna fiica vitregă. „Madeleine se dă mare și-și impune părerea bună despre sine, prostia și autoritarismul.“

„Dansează tangou, umple casa cu diverse cunoștințe întâmplătoare și critică tot.“ „Își petrece timpul făcându-și unghiile și asistând la suferința celorlalți de undeva de deasupra tuturor.“ Mai devreme, în 1893, pictorul Philippe-Charles Blanche îl tachinase pe Vallotton într-o scrisoare adresându-i-se cu „Monsieur le Mélancholique“, iar acum melancolia ascunsă a temperamentului său a început să iasă la iveală. Era totodată „hipersensibil și zgârcit“ – ceea ce nu avea cum să facă din el un tată vitreg ideal. Prinsă la mijloc între loialități afective opuse, Gabrielle se îmbolnăvea adeseori. În primele scrisori ale lui Vallotton, ea e frecvent *ma bonne Gab*, însă nu peste multă vreme formula se transformă în *ma pauvre Gab* și așa și rămâne. În 1911, Félix îi semnalează starea de „chin permanent“ fratelui său Paul: „Nu am pe nimeni în care să mă încred, iar nesocotința celor din jur, care trăiesc doar pentru satisfacerea imediată a propriilor lor poftă, este stupefiantă.“ În 1918, el consemnează în jurnal: „Prin ce a greșit atât de grav bărbatul, încât să fie silit să se supună acestui îngrozitor «asociat» numit femeie?“ E ca și cum *Minciuna* ar fi devenit adevăr. Vallotton își exprimă oroarea față de „această viață falsă, la marginea vieții adevărate, pe care o suport de douăzeci de ani și din cauza căreia sufăr la fel de crud cum am făcut-o în prima zi“. În timp ce Vuillard putea să spună, mulțumit, „nu am fost niciodată mai mult decât un spectator“, Vallotton se plânge că „voi fi fost toată viața un om care vede viața pe o fereastră și nu trăiește“.

Îi rămăsese doar arta. În 1909, într-o scrisoare către noua lui patroană Hedy Hahnloser (care trăia cu soțul ei, Arthur, la Vila Flora din Winterthur), Vallotton scrie:

Cred că trăsătura caracteristică a artei mele e dorința de exprimare prin formă, siluetă, tușă și volum; culoarea e un adaos menit să accentueze ce e important, dar rămânând în plan secund. Nu sunt nicidecum un impresionist și chiar dacă am o mare admirație pentru această artă, mă mândresc că am rezistat puternicei sale influențe. Am aplecare spre sinteză; cât despre subtilitățile nuanțelor, nici nu le caut, nici nu mă pricep la ele.

Este o autoanaliză pătrunzătoare, care marchează cât de îndepărtat este, a fost și a continuat să fie Vallotton în relație cu colegii lui nabiști: în 1920, nota că el și Bonnard încă se înțelegeau foarte bine, „cu toate că acum ne aflăm la cele două extreme ale picturii”. Vallotton a fost întotdeauna un pictor protestant: credea în munca susținută, în control și în dificultatea execuției; detesta tertipul, virtuozitatea și „bafta” la un tablou. În general, criticii au căzut de acord: era un pictor „puternic și sobru”; opera lui emana „o sinceritate încăpățânată”; era „concentrată, austeră, pasionată într-un fel glacial și golită de grație”.

E ușor să vezi acum în ce fel s-ar întoarce acești critici împotriva lui Vallotton dacă ar vrea. Și chiar au vrut, din ce în ce mai apăsător. Ultimii cincisprezece ani ai lui Vallotton, din 1910 în 1925, sunt marcați, la nivel personal, de o trezire la realitate și de o izolare din ce în ce mai mare; artistul devine certăreț și deprimat – sau „neurastenic”, conform terminologiei de atunci; în jurnal i se descoperă consemnări despre tentația sinuciderii. E îngrozit de război și frustrat de inactivitate: până și anticazonul Vuillard susține efortul de război după ce e trimis să păzească poduri. Pare mai francez decât francezii în ura împotriva nemților, însă e în egală măsură dezgustat

de „corupția” din rândul civililor francezi, de alcoolismul și meschinăria lor, de destrăbălarea sexuală a femeilor ale căror soți sau iubiți sunt pe front. Perioada imediat postbelică nu aduce niciun răgaz: a existat o cădere a spiritului și a valorilor franceze; se vede peste tot o abdicare morală întruchipată de „onanismul în masă al ceaiurilor unde se dansează tangou”. Vallotton are puțini prieteni și raporturi distant-înghețate cu familia. Cariera i se află într-un punct mort; uneori trec luni întregi fără să vândă nimic; lucrările i se întorc de la galerii și-i aglomerează studioul; tablourile îi sunt descărcate la licitații într-un fel care-i distruge reputația. În 1916, știrea că folosisese fotografia în realizarea unui tablou (procedeu obișnuit la vremea aceea printre pictori) a determinat câțiva colecționari elvețieni să-i returneze tablourile, de teamă să nu le scadă valoarea.

Dincolo de toate astea, Vallotton simte că și moda i se întoarce împotriva. În 1911, el consemnează că „ultimul răcnet e cubismul, iar cei care l-au descoperit sunt prea mândri de ei ca să-i mai preocupe și altceva”. În 1916, ceea ce scrie pare aproape paranoic:

Am tablouri expuse la Haga, la Christiana din Basel și în scurt timp o să am și la Barcelona. Nu se întâmplă nimic cu ele. Cubiștii, futuriștii, matisiștii și toți ceilalți fac eforturi uriașe prin reprezentanții lor, comiși și agenți, în toată Europa și de la un cap la altul al Americilor. Pregătesc cu abilitate preluarea controlului după război.

În același timp, Vallotton se trezește pe un palier de prețuri neconvenabil: e mai ușor să vinzi un tablou de 50000 de franci decât unul de 500; colecționarii vor fi „artiști noi la prețuri de nimic, fie

lucrări de Renoir la 50000 de franci – cei de la nivelul meu suferă”. La un moment dat, Vallotton i-a sugerat cu istețime lui Hedy Hahnloser că „un tablou mediocru e *întotdeauna* prea scump, un tablou bun poate fi scump, iar un tablou foarte bun nu e prea scump *niciodată*”.



Iazul (Honfleur) *de Vallotton*

A pictat și-a tot pictat: a pictat ca să n-o ia razna și prin urmare a pictat, probabil, prea mult. A produs din ce în ce mai multe nuduri, fapt care le-a displicut tot mai apăsător criticilor. Încăpățânat, și-a văzut de pictat și a produs și mai multe nuduri. Alte părți ale operei lui au fost ignorate pe nedrept. Era un realizator desăvârșit de naturi moarte – excepțional la cele cu ardei roșii –, în timp ce peisajele lui sunt o minunăție și totuși, pentru majoritatea oamenilor, surpriza oricărei

expoziții Vallotton. În fiecare deceniu a pictat apusuri – întotdeauna apusuri, niciodată răsărituri. Asta părea să rimeze cu temperamentul lui –, atâta doar că ele sunt lucrări îndrăznețe, bogate, aidoma unor explozii învăpăiate: *Apus la Villerville* (1917), aproape halucinant prin fâșiile de portocaliu, violet și negru, se apropie de Munch.

În peisajele diurne, Vallotton a dat o interpretare personală tradiției idealizante a lui Poussin și Rubens. Poussin a eliminat accidentele naturii, iar imaginația lui a reordonat totul ca să se potrivească acestui stil superior. Însă Rubens l-a depășit chiar și pe Poussin, în opinia lui Vallotton: „După părerea mea, e cel mai mare peisagist fiindcă are sentimentul universalității. Peisajele lui sunt spectacole ale naturii, nu întâmplări topografice.” Influențat de acești doi maeștri, Vallotton și-a dezvoltat, cu începere din 1909, noțiunea de *paysage composé* sau „peisaj asamblat”. Se ducea la țară, făcea schițe și însemnări, iar pe urmă se întorcea în studio și asambla tabloul folosind materiale din mai multe locuri: era o natură nouă, care nu exista ca atare și care era creată pentru prima oară pe pânză. Rezultatele conțin elemente care supraviețuiesc din perioada nabismului: folosirea șabloanelor și contrastul cromatic puternic. Există, de asemenea, un joc spiritual: *Iazul* (1909) are unele porțiuni redată impresionist și altele pictate cu un realism puternic, în timp ce apa neagră și de nepătruns pare să suporte o mutație și să se preschimbe într-un calcan uriaș și sinistru chiar în timp ce te uiți. Și chiar dacă li se dau adeseori titluri geografice – *Dordogna la Carrenac* sau *Maluri de nisip pe Loara* –, aceste peisaje târzii se sustrag cumva specificității. Ele sunt „spectacole ale naturii”, însă au și ceva distonant; în felul lor, sunt narațiuni enigmatice, aidoma celor din ciclul *Intimités*.

Iar apoi vin, inevitabil, nudurile. „Dar ai văzut un singur nud reușit al lui Vallotton?” Da, câteva – și majoritatea din prima parte a operei.

Étude de fesses ³⁰ (aprox. 1884) arată un fund de un realism extraordinar, o zugrăvire a cărnii de om, la nivelul lui Courbet sau Correggio. *Nud în interior* (aprox. 1890) prezintă o femeie cu o expresie tristă, care stă pe divanul din studio, pe niște haine aruncate la întâmplare: pe ghicite, ar putea fi un model amator a cărui stânjeneală aproape că vibrează. *Scăldătoare într-o seară de vară* (1893), în care mai multe femei de vârste și cu siluete diferite se dezbracă și se îndreaptă spre apă, are ceva eteric transcultural: în parte stilizare în manieră japoneză, în parte mit scandinav, în parte reluarea vechii teme a Fântânii Tinereții. Când a fost prezentat pentru prima oară la Salon des Indépendents, tabloul a provocat un veritabil scandal, iar Rousseau Vameșul, rămas în picioare în fața lui, i-a spus autorului: „Ei bine, Vallotton, vino cu mine.” Numai că Vallotton își alesese deja un drum doar al lui, iar acest drum l-a dus spre studii tot mai mari ale nudului de femeie. Când i-am văzut pentru prima dată nudurile *en masse*, mi s-a părut că demonstau ostentativ ceea ce s-ar putea numi legea lui Vallotton: cu cât mai puține haine are o femeie din tablourile lui, cu atât mai rău e efectul. Erau încântătoare studiile timpurii ale lui Gabrielle în halat sau într-o cămașă de noapte lungă; un altul al unui model care tocmai începea să-și scoată cămașa; alături, două-trei studii vesele și lejere ale unor femei cărora le cădea breteaua sutienului; iar la urmă, Félix Integral.

Vallotton a ajuns la nud prin studierea lui Ingres, demonstrând că marii pictori, la fel ca marii scriitori – Milton, în primul rând –, pot avea influențe păguboase. (El chiar a reluat câteva dintre temele bine-cunoscute ale lui Ingres – *Baia turcească*, *Izvorul* și *Roger și Angelica* – într-o manieră atât de inutilă și de evident inferioară, încât te întrebi dacă le-a expus sau le-a vândut vreodată.) Însă, oricum ar fi stat lucrurile, Vallotton era un pictor profund serios și extrem de devotat; uneori spiritual, dar niciodată trivial; slăbiciunea lui părea mai

degrabă excesul de gândire și de control decât lenea sau neglijența. Așa că, după primul șoc, am încercat să mă conving că-mi plac nudurile lui sau măcar că le pricep rostul. Ele se împart în două categorii: nudul interior și nudul exterior – de fiecare dată cu niște lumi pustii în jur. Tema femeii goale, de care nu are grijă nimeni, luminată neutru într-o încăpere modernă și afișând în general amorțeală și anomie, ne amintește inevitabil că avea să fie tratată mai subtil și mai complex de Hopper. Dar nu asta e problema, ci în primul rând faptul că majoritatea acestor nuduri sunt consternant de inerte; parc-ar fi fost sculptate din cărămidă refractară, atât de puțină viață au în ele. Nu sunt nici pe departe erotice, fiindcă par golite de gânduri și de sentimente. Mai mult, sunt adeseori neconvingătoare sub aspect pictural; ai impresia că Vallotton a lărgit ideea de *paysage composé* ca s-o includă și pe cea de *nue composée*. Așa că în *Nud tolănit pe un covor roșu* (1909) pictorul pare să-i fi pus capul soției pe un gât al lui Ingres și să le fi atașat apoi pe ambele unui corp de model – o compoziție buimăcitoare. Ceea ce funcționează la un peisaj dă greș la silueta omenească.

Iar pe urmă vin nudurile exterioare: femei la scăldat, cu apa până la genunchi sau coapse; o Europa voinică, suindu-se pe un ditamai taurul de crescătorie în apă mică; o Andromeda modernă, blondă, tunsă scurt, prinsă de încheieturi de o stâncă și având aerul că totul i se pare teribil de incomod; Perseu înjunghiind un „balaur” care seamănă bucătică ruptă cu animalul pe care-l copiasse Vallotton, și anume cu un crocodil împăiat. Dar tocmai onestitatea și intenția superioară a acestor scene mitologice și alegorice – care devin din ce în ce mai mari – te fac să clatini mefient din cap în fața rezultatelor. Și e cu atât mai frustrant, cu cât în alte situații Vallotton s-a arătat capabil de o apropiere și de o actualizare scipitoare a mitului. *La Chaste Suzanne* (1922) e versiunea lui despre Suzana și bătrânii: baia

biblică devine o banchetă rozalie semicirculară dintr-un bar sau dintr-un club de noapte exclusivist, iar bătrânii sunt doi oameni de afaceri mieroși, din ale căror cranii rase se răsfrânge lumina în timp ce negociază cu prada lor cu pălărie argintată. E o imagine intensă și amenințătoare, dar în același timp enigmatică: victima teoretică pare – ochiului meu, oricum – extrem de calculată și cu capul pe umeri. Astăzi, sugerează tabloul, nu-i deloc exclus ca Suzana să răstoarne situația și să-i șantajeze pe bătrâni.

La expoziția aceea de la Zürich, m-am îndepărtat în grabă de nuduri și m-am întors la *Minciuna*, care avea o ultimă surpriză pentru mine – scoasă în evidență acum prin raportare la zepelinele acelea mătăhăloase de carne femeiască. Era o lucrare mică – de fapt, cea mai mică dintre cele expuse (douăzeci și trei de centimetri pe douăzeci și patru). Dacă-ș fi fost întrebat, între anii scurși de când am văzut-o în premieră la Baltimore și acum, la Zürich, ce dimensiuni avea, probabil că i-aș fi dat de vreo patru ori mai mult decât avea de fapt. E ciudat felul în care timpul și absența pot face asta tablourilor pe care le admiri și pe care crezi că le știi bine: o versiune a întoarcerii la casa în care ai copilărit, unde îți dai seama că proporțiile ei adevărate erau și rămân cu totul altele decât credeai. La tablouri, ai tendința ca pe cele mici să le crezi mai mari decât în realitate, iar pe cele mari, mai mici. Nu știu de ce se întâmplă asta, dar mă bucur s-o las să fie – foarte potrivit, în cazul lui Vallotton – o enigmă.

Braque: inima picturii

Erau prieteni, tovarăși și frați întru pictură angajați în ceea ce era, la începutul secolului douăzeci, cea mai nouă și mai provocatoare formă de artă. Braque era mai tânăr, însă celălalt nu se considera cu nimic superior. Erau coaventurieri și codescoveritori; pictau cot la cot, adeseori același lucru, iar lucrările lor erau uneori aproape imposibil de deosebit. Lumea era tânără, iar viețile de pictori li se așterneau în față.

Trebuie să-ți pară rău pentru Othon Friesz, colegul lui Braque din Le Havre, confederat loial întru fovism și proto-Picassoul lui. În timp ce Braque mergea mai departe cu noul lui prieten spaniol ca să producă cea mai mare breșă din arta occidentală a ultimelor secole, iar cubismul a făcut din fovism o amintire vesel-trufașă, Friesz a trebuit să-și vadă de restul vieții și de restul carierei. În mod straniu, prima expoziție comună a celor doi pictori a fost postumă, la un secol după ce încetaseră să lucreze împreună. Expoziția, organizată în 2005 la Musée de Lodève din Languedoc, s-a dovedit o manifestare de cruzime involuntară. Cele mai atrăgătoare tablouri foviste erau toate de Braque; însă deși aceasta era doar o etapă din dezvoltarea lui (trezind, ce-i drept, amintiri afectuoase – cincizeci de ani mai târziu

pictorul avea să-și răscumpere *Golfulețul din La Ciotat*), s-a dovedit că era lucrul pe care-l făcea cel mai bine Friesz. Ulterior, artistul și-a croit drum prin diverse stiluri, înclinând tot mai mult spre gestul gol și grandilocvent – de pictor care imploră în gura mare să nu fie uitat.

Fovismul a pus în prim-plan căldura; și chiar dacă descoperirile uluitoare ale următorilor zece ani sunt despre formă și culoare – despre forma care se impune în fața culorii sau, mai bine zis, despre culoarea care se ține la dispoziția formei –, drumul spre cubismul analitic și apoi sintetic e parcurs și din perspectiva temperaturii. În fovism domină rozul și movul, cu tonuri stridente de albastru și tonuri vesele de portocaliu: soarele e feroce, indiferent ce-ar susține cerul din tablou. În tablourile pe care le-a pictat Braque după aceea, la l’Estaque și la Roche-Guyon în 1908, simți cum se revarsă căldura: există tonuri bogate de maro, verde și gri. Însă culoarea a fost privită chiorâș de cubismul clasic: era „anecdotică”, răbufnea, oferea prea multe informații, distrăgea de la urmărirea formei. Așa că trebuia preschimbată în linii – la propriu. Vechea bătălie franceză dintre culoare și tușă lua o nouă întorsătură. În perioada 1910–1911 puteai să ai orice culori voiai, cu condiția să fie gri, maro sau bej.

Marea breșă a lui Braque s-a produs mai degrabă la l’Estaque decât mai târziu: cu tablouri care absorb toate învățămintele lui Cézanne, după care mai fac un pas înainte și culminează cu tablourile despre uzinele Rio Tinto, care ne aruncă în plin cubism. Acestea sunt atât de uimitoare, încât aproape că trecem cu vederea cealaltă comutare bruscă, a tematicii: un „peisaj” provensal poate fi alcătuit la fel de bine și din câteva acoperișuri de fabrică înclinate și povârnite. Iar de aici încolo totul pare inevitabil: întors de la l’Estaque, Braque avea să se alieze cu Picasso ca să ducă marile descoperiri mai departe. Cei doi erau, după cum spunea Braque, „ca doi alpiniști încinși cu aceeași

funie pe munte”; iar cuvintele pe care le-a mângălit pe o carte de vizită pe care i-a lăsat-o spaniolului – „amintiri anticipate” – par să fie un pronostic încrezător despre asocierea lor de-o viață.

Dar cât de nesigur trebuie să fi arătat totul la momentul acela: cine-ar fi putut spune dacă până la urmă cubismul – numit așa în batjocură de unul dintre detractori – nu avea să se dovedească doar o fază trecătoare? Acești pictori noi nu erau ca predecesorii lor imediați, care în general abandonaseră convențiile picturale aflate la putere, își dezvoltaseră un fel personal de-a vedea și se ținuseră (mai mult sau mai puțin) de el. Cei din noua bandă erau constant și frenetic metamorfici, iar cel mai exaltat dintre toți se dovedea Picasso. Fovismul era ca un aeroport de tranzit cu destinații multiple. Cu câțiva ani în urmă, Courtauld Institute a organizat o mică expoziție Derain, cu douăsprezece tablouri pe care pictorul le făcuse la Londra în 1906. Lucrările prezentau orașul în culori mai măgulitor (ba chiar alarmant) de aprinse decât fuseseră în operele celorlalți. Însă deși primele două tablouri erau lucrate într-o îndrăzneță versiune neopointilistă a fovismului, celelalte zece aveau un cu totul alt stil, mai greoi ca formă și mai solid ca tușă. De ce nu s-ar fi dovedit și cubismul tot o etapă trecătoare? Cât de mult s-ar cuveni să arate că are?



Uzinele Rio Tinto de la Estaque *de Braque*

Nu era doar o problemă de stil, ci și de personal. Cine era deja la bord, cine se înscriesese doar pentru plimbarea în jurul golfului și cine pentru toată călătoria? Tot la l'Estaque se afla în 1908 și Raoul Dufy, care picta într-un stil la fel de radical ca al lui Braque (*Arcadele* lui sunt un lucru minunat, pe când *Fabrica de țigle* și *Bărcile* au linii și contururi care amintesc de nasurile lui Picasso). Ce s-o fi întâmplat cu Dufy, de-a sfârșit prin a fi un artist pur decorativ și grăbit, ale cărui tablouri nu erau cu nimic mai bune decât ilustratele? Și au existat și alte feluri în care s-ar fi putut încheia călătoria cubismului. Braque a fost dat dispărut pe Somme în mai 1915; când a fost găsit, orbise. Dar dacă mâna chirurgului care l-a trepanat făcuse o mișcare greșită? Dar dacă, la fel ca fratele lui întru trepanare, Apollinaire, supraviețuise operației doar ca să fie lichidat de marea epidemie de gripă din 1918? Ar fi putut Picasso să urmeze drumul pe care pornise fără camaraderia lui Braque, fără nevoia de-a rivaliza cu el, de-a lupta și de-a învinge?

Istoria oficială a artei tinde să sară peste aceste abateri, peste ipotezele care nu s-au confirmat. De asemenea, uităm prea ușor că o aventură artistică mare și serioasă poate totuși să conțină un element distractiv la început: de exemplu, Bauhaus. Artiștii bătrâni devin solemni când sunt sărbătoriți de criticii tineri și li se poate întâmpla să nu-și mai amintească veselia, amuzamentul, riscurile și îndoiala din tinerețe, când nu li se dădea atâta atenție. Cubismul a fost o reinventare profundă a felului cum vedem și a ceea ce vedem; a fost, după cum i-a spus Picasso lui Françoise Gilot, „un fel de experiment de laborator din care orice formă de orgoliu individual a fost exclusă”; a fost o căutare în cele din urmă neîncununată de succes a ceea ce Braque numea „personalitatea anonimă”, prin care tabloul trăia pe cont propriu, nesemnăt și liber. Cubismul a constatat în toate aceste lucruri, unul mai generos ca altul; dar în același timp a fost personal, ludic și plăcut. Tot aici a intrat și Braque, tachinându-l (și încântându-l) pe

elegantul Picasso, căruia i-a cumpărat o sută de pălării la o licitație din Le Havre; sau Buffalo Bill și „Pard”, cum se semna Picasso; sau Braque ca model pentru „Wilbourg” în portretul pe care i-l face Picasso lui Wilbur Wright, ale cărui drăcovenii zburătoare au fost un analog al sculpturilor de hârtie din 1911–1912 pe care le-a adus în artă Braque (dacă nu cumva invers) și care apoi s-au pierdut. Sau judecarea tablourilor prin plasarea lor fie în categoria „Luvru”, fie în categoria „Dufayel” (magazin universal unde se vindeau imitații de bufete Henric al II-lea). Acesta din urmă era mai elogios decât ar fi putut să pară. „Oamenii vor artă”, avea să se lamenteze Picasso în ultima perioadă. „Trebuie să știi cum să fii vulgar.”

Latura veselă și improvizatională a cubismului se vede mai bine în opera lui Picasso decât în a lui Braque: în calambururile vizuale, în sculpturile glumețe, în micile tablouri de plajă în care pictorul răstoarnă pur și simplu pânza înrămată și lucrează mai departe, în valul de nisip din fundal; dar și în autoprezentare – Picasso la o masă de restaurant cu chifle în loc de degete, ținându-și studioul deschis pentru toată lumea, lăsându-se fotografiat fără încetare, făcând pe marele artist, purtându-se aidoma unei celebrități în felul acela banal pe care-l înțelege publicul. Ai fi tentat să conchizi, dat fiind felul cum li s-au desfășurat carierele, că Picasso l-a pus în umbră pe Braque la fel cum Braque îl pusese cândva în umbră pe Friesz. Ba chiar ai fi tentat să-ți pară rău pentru Braque; însă asta ar fi o greșală. Picasso voia să facă tot și să fie tot. Braque știa că nu putea să facă tot și nu voia să fie tot. El și-a recunoscut limitările tehnice din capul locului: avea desene proaste, o redare a figurilor nereușită, un statuar „lumpen”. Prea multă dezinvoltură și artistul se poate îndrăgosti de propria lui virtuozitate; prea puțină, și un „Wilbourg” n-o să poată decola. Și chiar și când îți identifici slăbiciunile, tot trebuie să alegi: fie soluția aparent rezonabilă a încercării de-a le elimina, fie abordarea

mai radicală pe care a adoptat-o Braque, care a preferat să le ignore. „Progresul în artă”, a scris el, „nu constă în lărgirea limitărilor, ci în mai buna lor cunoaștere.” Mai simplu spus: „Nu fac ce vreau, fac ce pot.” În această privință, Braque a semănat cu Redon, care hotărâse la rândul său să transforme felul neizbutit în care desena persoane în punct forte.

În plus, Braque avea calitatea rară de-a nu se lăsa distras de arta de care nu avea nevoie ca s-o creeze pe a lui. Maeștrii lui au fost Chardin și Corot. L-a admirat pe Uccello; pictorul lui preferat s-a numit Grünewald – și cam asta a fost tot în ceea ce privește arta occidentală. Detesta *Mona Lisa* la fel ca mulți alții, pentru ascendența ei simbolică. Într-o călătorie în Italia, a declarat că „se săturase până peste cap” de Renaștere – deși nu par să existe dovezi care să fi indicat un consum excesiv în materie. Îi dis plăceau muzeele, preferând să rămână afară și s-o trimită pe doamna Braque înăuntru, ca să vadă dacă exista ceva care să merite văzut (ceea ce semăna cu o indicație de natură să rezulte într-un răspuns negativ). Uneori, atitudinea asta părea vecină cu teatralismul: în 1946, când Tate a organizat o expoziție Braque-Rouault, Braque a preferat să participe la închidere decât să fie prezent la vernisaj sau în orice altă zi.

A pictat. Asta a făcut și nimic altceva. A pictat relief fără perspectivă. A pictat forme care nu se îndepărtau de privitor, ci înaintau spre el. Nu a pictat obiecte, ci doar spațiu pe care apoi l-a mobilat. Era atât de aproape de pământ, încât timp de două decenii n-a pictat cerul. I-a spus arhitectului care-i proiecta casa din Varengeville să nu folosească sticlă de calitate întâi fiindcă voia ca vederea de pe fereastra închisă să difere de cea de pe fereastra deschisă. A evitat toate simbolurile. A început cu culori stridente, a decuplat treptat culoarea de formă, după care, începând din anii 1920, a refăcut încet relația dintre cele

două, dar de data asta conform propriei lui viziuni; la fel, a început cu o tematică identificabilă, a cubizat-o până când a făcut-o de nerecunoscut, iar pe urmă a ajutat-o treptat să redevină identificabilă, tot conform viziunii lui. Într-o carieră foarte lungă, a avut și perioade mai slabe, iar tablourile lui mai mari tind mai degrabă spre diluare decât spre monumentalitate; însă nu s-a abătut niciodată de la principii și nici nu s-a oprit din căutare – în anii 1950 a realizat o serie de peisaje complet originale, în formă de cutii de scrisori și în culori dintr-odată bogate. Picasso a spus că Braque nu era „îndeajuns de dominator” ca să picteze portrete, o observație care poate că ne spune mai multe despre Picasso. Acesta era de părere că ideal ar fi să ajungem în acea stare în care să nu mai spunem nimic, odată opriți în fața unui tablou. Știa că un Braque fals era fals fiindcă era „frumos”. Se prea poate să fim uimiți și copleșiți de Picasso, se prea poate să cedăm și să ne înclinăm în fața artei lui, așa cum au făcut-o mulți în fața personalității lui. Dar să-l iubim? Cu greu. În schimb, Braque este un pictor și o personalitate (în mare măsură ascunsă) pentru care admirația și respectul sunt imediate, iar iubirea nu e mult în urmă.

În viață, la fel ca-n artă, Braque a manifestat aceeași fermitate, aceeași eliminare a lucrurilor nedorite, aceeași implicare și siguranță. Când nemții au invadat Franța în 1940, el avea cincizeci și opt de ani. Prestația lui în Al Doilea Război Mondial a fost la fel de eroică și discretă ca în Primul. Germanii se pricepeau să măgulească și să corupă personalități culturale importante, iar ca să le rezisti nu aveai nevoie doar de simț moral, ci și de inteligență tactică. Într-o seară de iarnă, doi ofițeri germani s-au prezentat la studioul lui Braque și s-au întrebat cu voce tare cum putea un mare pictor să lucreze într-un asemenea frig. Cei doi voiau să-i omagieze geniul trimițându-i două camioane cu cărbuni. Răspunsul lui Braque a fost perfect. „Nu,

mulțumesc”, a spus el. „Fiindcă dac-aș accepta, n-aș mai fi în stare să vorbesc frumos despre voi.”

În 1941, invadatorii au convins un grup de artiști francezi să viziteze *Die Vaterland* ³¹. O parte din stimulentele lor, cum ar fi oferirea de combustibil, erau evident mângâjite; altele, ca promisiunea de eliberare a unor prizonieri de război, i-au pus cu bună știință pe invitați într-o situație delicată. Iar aici reintră în scenă Othon Friesz. El a acceptat să se ducă, la fel ca Derain, Vlaminck, Van Dongen și Dunoyer de Segonzac. Fotografia care li s-a făcut pe un peron al Gării de Est – flancați de ofițeri germani triumfători – duhnește a stânjeneală și re-credință. Singurul comentariu public al lui Braque cu privire la vizită a denotat înțelegerea exactă a dilemei: „Din fericire, pictura mea nu a plăcut. Nu am fost invitat. Altminteri, poate că m-aș fi dus, date fiind eliberările promise.” După Eliberare, Picasso, deși nu era cetățean francez, a preluat conducerea unui Front Național al Artelor care a trimis autorităților o listă de colaboraționiști, cerându-le arestarea și trimiterea în judecată. În iunie 1946, douăzeci și trei dintre ei au fost sancționați de un tribunal al purificării, cu Friesz, Vlaminck, Derain și Van Dongen primind o interdicție de expunere de un an. Braque s-a distanțat de gustul public pentru *épuration* (și oricum, în ce fel poți să „purifici” prin interdicții de un an?), dar sancțiunea lui personală a fost mult mai grea și definitivă. El s-a despărțit de Friesz și Derain; iar când a dat nas în nas cu Van Dongen în Deauville, cei doi n-au schimbat niciun cuvânt.

Autoritatea morală era cu atât mai mare cu cât nu era afișată. Există ceva în calmul, în tăcerea și în dăruirea artistică a lui Braque pe care-l manifestau, fără voia lor, din ce în ce mai puțini bărbați și femei. Această autoritate vine, în cele din urmă, chiar din tablouri: simțul formei, al armoniei, al echilibrului cromatic – seriozitatea adevărului

despre natură și despre artă – au o temelie morală. Iar Braque a devenit, cu anii, o respingere vie a vanității, a pompozității, a șarlataniei. Gertrude Stein, care credea că doar spaniolii puteau să fie cubiști – și care mai târziu s-a oferit să traducă discursurile lui Pétain –, i-a făcut un „portret din cuvinte” al lui Braque, bătând apa în piuă cum numai ea știa. (Poate că plănuise o proză cubistă. Dacă da, a fost o idee proastă – tușele pensulei pot să rateze reprezentationalismul, dar cuvintele care se comportă așa o fac pe riscul lor.) Cocteau, care fusese norocos și scăpase de *épuration*, l-a dojenit pe Braque fiindcă avea „gustul perfect al unei cusătorese prostuțe” – remarca unui snob ordinar. O formă asemănătoare de snobism reiese din Manifestul Purist al lui Le Corbusier: el și coredactorul său, Amédée Ozenfant, desființează cu îngâmfare „tablourile simple ale unor decoratori-pictori amorezați de formă și culoare”. Ce descriere mai de dorit pentru un pictor decât aceea a cuiva „amorezat de formă și culoare”? Și iată-l și pe Bruce Chatwin al nostru, căruia, pe când avea douăzeci de ani și era curier la Sotheby’s, i s-a permis să stea lângă Braque când un colecționar bine-cunoscut a cerut autentificarea unui desen. De fiecare dată când Chatwin repovestea întâmplarea, participarea lui se dilata glorios.

Acestea sunt întâlniri secundare, dar relevante, care-l confirmă pe pictor ca echivalent moral al nordului magnetic (dar și al nordului real, la drept vorbind). Dar principala lui întâlnire a fost întotdeauna cu Picasso. Spaniolului îi plăcea să spună că l-a dus pe Braque la gara din Avignon în 1914 și de atunci nu l-a mai văzut niciodată. Aceasta n-a fost însă decât negarea exasperată a unui adevăr evident: acela că „amintirile anticipate” au fost o previziune corectă și că fiecare dintre ei – legat de tovarășul de expediție cu aceeași frânghie pe munte – avea să rămână în gândurile și în studioul celuilalt până la moarte. Câteodată, e uluitor să constăți că doi mari artiști, atât de greu de

deosebit în plan estetic la apogeul cubismului, au putut să aibă temperamente, convingeri, politici, obiceiuri personale și tactici sociale atât de radical diferite. Când citești despre felul cum se purta Picasso cu semenii lui muritori, te întrebi uneori dacă „semeni muritori” e o formulă potrivită: artistul combina asiduitatea unui *Wunderkind* ³² cu încăpățânarea și cu orgoliul unui zeu. Semăna cu unul dintre vechii locuitori din Olimp ale căror intervenții abrupte în problemele oamenilor erau într-un totu egoiste și încântător de manipulative. Faptul că-i erai prieten sau iubită lui Picasso nu făcea decât să crească miza. După cum a observat Françoise Gilot, „le rezerva trucurile cele mai josnice oamenilor la care ținea cel mai mult”. Braque s-a numărat printre cei cinci (incluzând-o aici și pe Gilot) care au reușit să-i reziste. Tăcerea și replierea erau principalele instrumente tactice ale lui Braque, ceea ce bineînțeles că l-a exasperat și mai mult pe Picasso. Unul dintre marile schimburi de replici, negăsit în documente, a avut loc când Picasso a petrecut o săptămână în 1944 încercând să-l convingă pe Braque să intre în Partidul Comunist. Braque l-a refuzat, pentru ca mai târziu să aibă aceeași reacție când a fost abordat de nimeni alta decât Simone Signoret (simt aici o piesă în trei).

Braque era ca un castel pe vârful de deal pe care Picasso îl asedia fără încetare. Îl împresoară, îl bombardează, îl minează, îl asaltează – și de fiecare dată, după ce se risipește fumul, castelul e la fel de solid ca înainte. Cu planurile zadărnice, Picasso declară apoi că locul oricum nu prezenta niciun interes strategic. Braque, declară el, nu are decât „farmec”; s-a întors la pictura franceză, devenind „Vuillard-ul cubismului”. Picasso îi spune că tablourile lui sunt „bine expuse”. Braque răspunde că plăcile ceramice ale lui Picasso sunt „bine coapte”. De multe ori, cel care câștigă duelurile verbale e laconicul, nu volubilul. Cuvintele lui Picasso sunt provocate frecvent de faptul

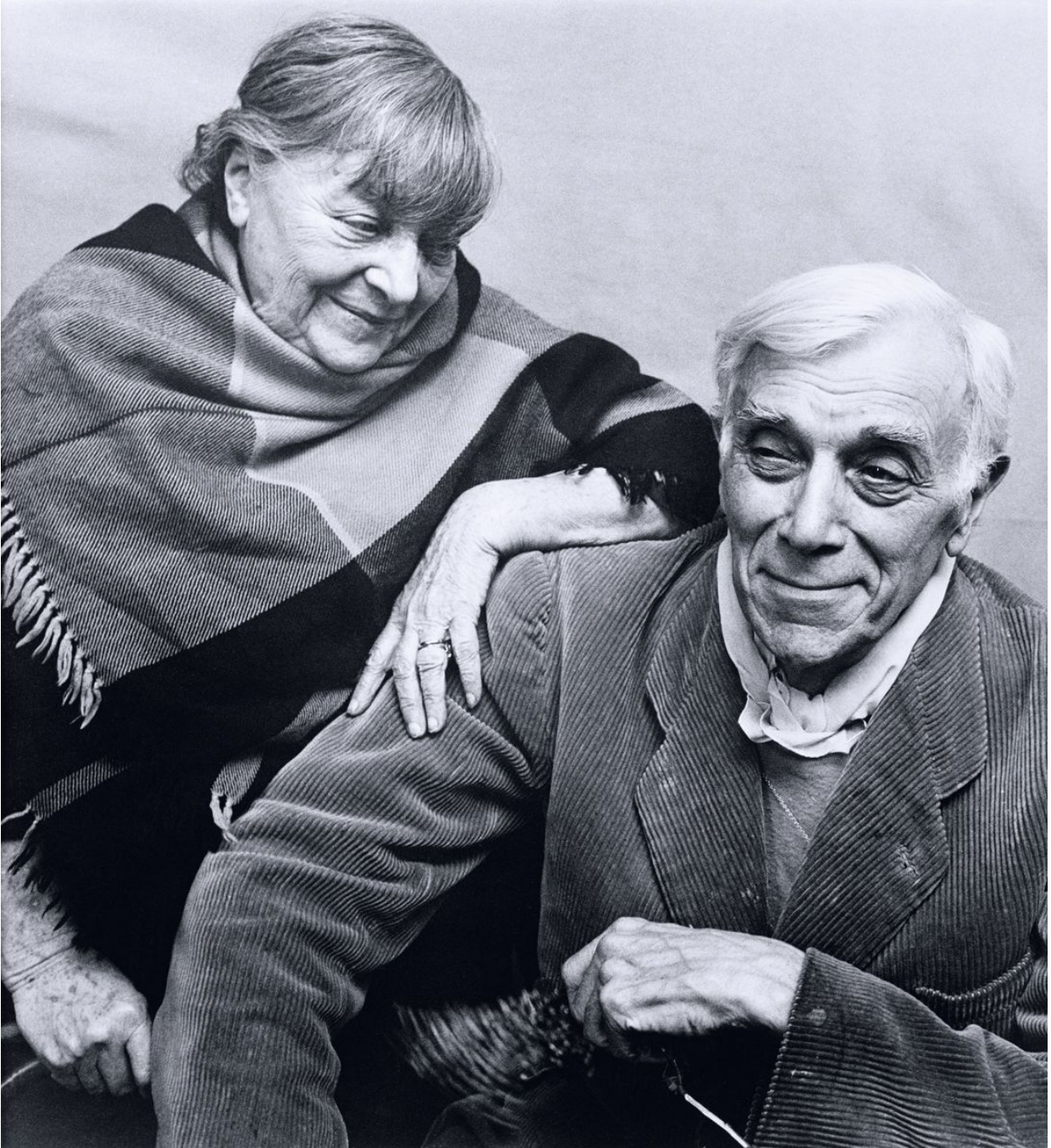
că artistul nu reușește să-și impună punctul de vedere într-o chestiune care n-are legătură cu arta; fie din cauza aceasta, fie ca metodă de înflăcărare a picassoștilor. Cuvintele lui Braque par mai ponderate, mai legate de artă și prin asta mai periculoase. Vocabule ca „talent” și „virtuoz” sună mai tăios în gura lui. Replicile lui culminează cu renumita observație: „Picasso era pe vremuri un pictor mare. Acum e doar un geniu.” Asta înseamnă de fapt ceea ce crede publicul că e geniu, cineva proteic, cu o productivitate industrială, a cărui viață personală e în același timp un circ mediatizat.

Nu au fost nici primii, nici ultimii „pardneri” care s-au dezis unul de altul și care le-au oferit celor malițios indiferenți o după-amiază de plăcere. Dar spre deosebire de alte deziceri (cea dintre Truffaut și Godard, de pildă, care a fost drastică și făcută sub semnul ranchiunei), cea dintre Picasso și Braque a fost complicată și a continuat în loc să se încheie. Și chiar dacă Picasso părea mai puternic și era indiscutabil mai cunoscut, a reieșit din discuțiile purtate că tot el era mai rugător și mai la ananghie. Picasso se plânga că era neglijat și că nu primea destule vizite; tot Picasso își ducea noua prietenă la Braque pentru aprobare. Iar în viața profesională, tot Picasso învăța cum se măcinau culorile de la Braque și cum să pregătească *papiers collés* ca să se prindă. Tot Picasso a fost momit spre noi provocări de lucrările lui Braque (*Studiile* din perioada 1949–1956 făcând posibile variațiunile *Las Meninas*) și tot Picasso a sugerat, la mijlocul anilor 1950, ca ei doi să colaboreze din nou, așa cum făcuseră cu o jumătate de viață mai devreme – încă o invitație pe care Braque a refuzat-o.

René Char le-a spus Picasso și anti-Picasso; dar cu cât te uiți mai bine la ei, cu atât mai mult se transformă în Braque și anti-Braque. Braque lent, tăcut, autonom, magisterial; anti-Braque vioi, zgomotos,

voluminos, virtuosic. Braque mergând pe cărarea proprie, cunoscută, „limitată”; anti-Braque furibund metamorfic. Braque rural, domestic și fidel soției; anti-Braque cosmopolit, vorace și dionisiac. Nu e vorba de un ori/ori, ci mai degrabă de un și/ dar și: există modalități diferite de-a fi un geniu, indiferent dacă acest cuvânt este exagerat sau nu. Dar în același timp e salutar să răstorni ordinea tradițională și să scrii, așa cum face Alex Danchev în minunata biografie a lui Braque, că „perioada Braque” a lui Picasso a fost „cea mai concentrată și cea mai rodnică din întreaga lui carieră”.

Există și un pericol în sanctificarea lui Braque. Jean Paulhan a scris despre el că era „chibzuit, dar violent”. L-a jignit pe Juan Gris, refuzând să fie expus în aceeași sală, iar odată și-a bătut fostul agent la Hôtel Drouot – din câte se pare, din motive care par rezonabile. Deși a criticat perioada „Ducesa” a lui Picasso, în care acesta mergea la baluri și se îmbrăca excentric, Braque era la rândul-i, în felul lui ceva mai sobru, un tip destul de elegant: în rarele călătorii la Londra, el nu se îndrepta spre Galeria Națională, ci spre casa domnului Lobb, pantofarul. Lui Braque îi plăceau mașinile rapide și scumpe, indiferent dacă era sau nu la volan: la fel ca Picasso, avea un șofer în uniformă. Îi plăcea să-și savureze mâncarea, deși câteodată mai avea accese de puritanism: în timpul unui tur al restaurantelor de trei stele din Paris în compania prietenului Umberto Stragiotti, i-a cam stricat cheful acestuia înfulecându-și mâncarea mult prea repede. Înainte să vorbească pentru prima dată la telefon peste ocean, s-a pieptănat. O reacție bizară – de vanitate sau de modestie? (Dar poate că n-a fost chiar atât de bizară: l-am văzut cândva pe un jurnalist de la *Sunday Times* țâșnind în picioare când și-a dat seama că la celălalt capăt al firului de la telefonul care-i sunase pe birou era lordul Snowdon.)



Georges Braque, artist, și soția lui, Paris, 27 ianuarie 1959, de Richard Avedon

Acestea sunt reacții trecătoare, care umanizează. Lucrul care i-a frapat pe mulți dintre cei care l-au întâlnit pe Braque a fost deplinătatea și integrarea personalității lui, precum și felul cum i s-a integrat

personalitatea aceasta mai departe în artă. Françoise Gilot a spus: „Braque era prezent sută la sută.” Miró l-a declarat „un model pentru tot ce ține de iscusință, seninătate și reflecție”. Aflat pentru prima dată în vizită în studioul pictorului, tânărul John Richardson a mărturisit că „am simțit c-am ajuns în inima însăși a picturii”. De aici îi vine în ultimă – și în primă – instanță autoritatea. Pericolul ca viața lui Braque să-i pună în umbră opera nu există; mai mult, o asemenea viață e trăită cel mai din plin când dă naștere operei. Nu prea există bârfe care să înconjoare existența lui Braque, fiindcă nu le-a dat ocazia să apară (s-a întors din Primul Război Mondial cu o singură „poveste de front”). Georges și Marcelle Braque „și-au fost cu desăvârșire fideli unul celuilalt timp de peste cincizeci de ani”. Duncan Grant a fost atât de incapabil să înțeleagă trăinicia acestui cuplu, încât a decis că ea provenea din pasiunea comună pentru mare. Când Mariette Lachaud a intrat în casă în 1930, la vârsta de șaisprezece ani (mama ei a fost bucătăreasa soților Braque), ați putea crede că traiectoria ei avea să fie un clișeu. Însă, așa cum arată Alex Danchev, ea a fost „pe cât de castă, pe atât de devotată”, evoluând de la „asistentă de studio la înger păzitor și la documentarist foto – dar niciodată la amantă”.

Este, de fapt, un lucru mai interesant sub aspect biografic decât obișnuitele povești (și proaste vești) de alcov artistic. Cu mult înainte să mă cunoască, soția mea avea în minte două imagini principale ale conjugalității: statuile funerare maritale ale etruscilor și portretul pe care i-l făcuse Avedon lui Braque la bătrânețe – el așezat, ea sprijinindu-i-se de umăr. (E o coincidență interesantă că tavanul pe care l-a pictat Braque la Luvru – singura comandă de acest tip pe care a acceptat-o – a fost pentru sala etruscă.) Marcelle Braque a fost chiar mai discretă decât soțul ei și a lăsat și mai puține urme; se pare că era „o adevărată femeie din popor”, dar în același timp cultivată, pioasă și subtilă. L-a avertizat odată pe Nicolas de Staël: „Ai grijă, ai ținut

departe sărăcia, dar ești destul de tare ca să ții departe și bogățiile?” Ni se mai spune că i-a cusut giulgiul lui Modigliani.

„Singurul lucru care contează în artă e ceea ce nu poate fi explicat”, a scris Braque. De asemenea: „Cum poți să vorbești despre culoare?... Cei care au ochi știu cât de irelevante sunt cuvintele prin comparație cu ce le e dat să vadă.” Și încă: „A defini un lucru este a înlocui lucrul cu definiția.” La fel, a scrie o biografie înseamnă a înlocui viața trăită cu viața scrisă – un demers ingrat, dacă nu mai rău, dar perfect posibil atâta timp cât adevărul moral braquean e la îndemână. Pictorul a abordat moartea la fel cum făcuse cu viața: „mereu acolo”, cu formula lui Giot. Spre sfârșit, și-a cerut paleta. Culoarele prezente pe ea au fost enumerate ulterior de criticul Jean Grenier: ocru-stins, ocru-aprins, sienna-stins, sienna-aprins, ocru-galben, negru-antracit, negru de fildeș, negru de carbon, ultramarin, galben-portocaliu și galben de stibiu. Braque a murit „fără să sufere, calm, cu privirea ațintită până în ultima clipă asupra pomilor din grădină, asupra crengilor cele mai înalte care se vedeau de la ferestrele mari ale studioului său”.

Magritte: pasărea în ou

Pe Magritte nimeni nu l-ar fi putut prezenta – și, deci, apăra – mai bine decât David Sylvester (1924–2001), care a scris despre artist timp de peste patru decenii și a petrecut la fel de mult întocmind Catalogul Raisonné. Sylvester s-a remarcat într-o epocă în care emisiunile culturale de la televizor conțineau adeseori dezbateri estetice serioase (iar prezentatorii aveau voie chiar și să fumeze în fața camerei). A fost de asemenea recunoscut pretutindeni drept cel mai bun expozant de tablouri al vremii, iar în 1992, la Galeria Hayward's din Londra, a prezentat opera lui Magritte într-un spațiu expozițional la fel de inteligent și de abil cum o făcuse în scris. A fost cea mai scilpitoare expunere de tablouri pe care am văzut-o vreodată. Sylvester a transformat spațiile bizare și rebarbative de la Hayward's într-o calitate luminoasă: un fundal neîngrijit de beton, niște coridoare ciudate, câteva spații de tip celulă și o scară abruptă și îngustă au fost preschimbate în ceva care aducea cu o versiune monstruoasă a creierului lui Magritte. Cuturei prin pasaje afumate și uimitoare de materie cenușie, doar ca să nimerești la fiecare cotitură peste explozii stelare de idei strălucite.

Scrisul lui Sylvester despre Magritte a fost la fel de exemplar: atent și subtil, extraordinar de sensibil la trimiterile artistice, disprețuind jargonul și teoria, familiarizat pe deplin cu viața și capabil s-o îmbogățească în urma întâlnirilor personale. De asemenea, a evitat cu grație pericolul grav care paște pe oricine a petrecut atât de mult timp concentrându-se asupra aceluiași artist: acela de-a fi prea sigur. Țin minte că am văzut o expoziție Mantegna la Academia Regală și am dat peste un grup de studenți dădăciți de un asistent universitar. Stăteau în fața *Portretului de bărbat* (se presupune c-ar fi fost Carlo de' Medici), pe care vorbitorul îl compara cu portretul făcut de Freud lui Bacon, adăugând încrezător: „Bineînțeles, scopul lui Mantegna nu era realismul.” La care singurul răspuns ar fi putut fi: „Tocmai ai vorbit cu el, nene, nu?” Sylvester, pe de altă parte, știa îndeajuns ca să știe că nu poți ști mereu. Descifrând relația delicată și derutată dintre sinuciderea prin înec a mamei lui Magritte, felul cum i-a fost adusă la cunoștință fiului, felul cum le-a transmis-o el altora, efectul pe care ar fi putut să-l aibă și apariția ulterioară în arta lui a femeilor goale și înfășurate în giulgiu, Sylvester a făcut bine că și-a început remarcile cu „poate că”. Nu o dată, ci în mod constant: există un paragraf unde șase propoziții consecutive sunt precedate de tot atâtea „poate că”-uri. Pound i s-a plâns lui Eliot că prima ciornă de la *Țara pierdută* era „prea poatetică, fir-ar să fie”. Sylvester a avut meritul poatetismului – atât de rar în critica de artă.

Poetul, suprarealistul și funcționarul public Louis Scutenaire susținea că prietenul său Magritte „sugrumase elocvența picturii”. Cu alte cuvinte, el a reacționat la istoria artei ca un grădinar peisagist oripilat și copleșit de tentativele arogante ale predecesorilor lui de-a falsifica natura și de-a o adapta propriilor lor scopuri, prețuind totodată fiecare delușor și vâlcea, și care hotărăște prin urmare să instituie un maximum de ordine: nimic altceva decât pietriș, garduri vii și

mușcate pe o suprafață integral orizontală, sub lumină artificială. Arta lui Magritte e o artă de control și de excludere: Magritte folosește un punct de vedere insipid-frontal, simetricitate și planuri paralele care se îndepărtează, un set redus cu bună știință de obiecte-imagini fie banale prin natura lor (perdele, păsări, foc), fie banalizate prin repetare (*bilboquet* ³³-ul, zurgălăii), uniformitatea vopselei și o modalitate detașată de reprezentare a lucrurilor, astfel încât albastrul cerului, de exemplu, să fie întotdeauna parodic de intens. El respinge fantasticul și libera asociere în favoarea a ceea ce este riguros, argumentat, sistematic. E o artă spirituală, conștientă de sine, creată cu ceea ce Sylvester a numit „o suavitate a reprezentării” și încununată de titluri cumpănit provocatoare. Cum ai putea să fii tânăr și să dai greș în a-l iubi pe Magritte?

Această manieră de-a picta – concentrată, restrictivă, iconică – e menită să producă imagini monumentale, și asta indiferent de dimensiunile pânzei. Ea știe exact ce face, iar asta înseamnă că n-are rost să te plângi când, să zicem, ți se prezintă dintr-odată aceeași imagine în guașă și ți se pare mai caldă, mai frumoasă, mai plăcută: răceala și uniformitatea sunt trăsături majore ale magrittismului. La fel, când pictorul îi spune confratelui său suprarealist Paul Nougé, în noiembrie 1928, că țelul lui este să producă „picturi în care ochiul trebuie să «gândească» într-un cu totul alt fel decât o face de obicei”, n-are sens să observi că „facerea ochiului să gândească” pare să împiedice „facerea inimii să se emoționeze”. Firește că se întâmplă asta: probabil că lucrările cele mai emoționante ale lui Magritte au fost nudurile postcubiste pe care le-a făcut în perioada 1922-1923.

Dar acest sistem, acest sistem nemilos, a produs o serie de opere pe care putem foarte bine să le caracterizăm prin inexpresivul cuvânt „mari”: imagini prin care spectatorul este speriat, dezorientat,

pierdut; opere în care, așa cum a scris Magritte despre de Chirico, „spectatorul ar putea să-și recunoască izolarea și să audă tăcerea lumii”. Tablouri ca *Vânători la marginea nopții*, care încapsulează și provoacă teama în stare pură, sau furtunosul *Zilele titanilor* (pe care Sylvester îl leagă fascinant de Templul lui Zeus din Olimp), unde tușa cea mai înfricoșătoare este mică: tăietura de la mâneca agresorului care se lipește de coapsele femeii – iată cât de inextricabil ocupă bărbatul spațiul-corp al femeii; sau monumentală fabricare a unei imagini din *În pragul libertății*; sau inteligent senzualul *Eternul evident* (1030), un set vertical de cinci porțiuni înrămate separat ale unui nud de femeie, pe care Sylvester a avut inteligența să le amplaseze într-o cămăruță separată la Hayward's, ca pe un poliptic flamand dintr-o capelă laterală ascunsă.

Tablourile de acest tip sunt justificarea superioară a metodei. N-are rost să-ți dorești să fie altfel, să vrei ca artiștii să difere de eurile pe care le-au descoperit după căutări atât de îndelungate; n-are rost să spui „ah, dac-ar fi insistat mai mult pe textură, dac-ar fi făcut un colaj, dac-ar fi fost mai puțin inteligent, dac-ar fi pictat cu mai multă «inimă»” și așa mai departe. Rezultatul nu numai c-ar fi fost mai puțin magrittean, dar ar fi fost o aiureală; și așa există prea mulți artiști fără o individualitate exprimabilă, ca să ne plângem când un artist sau o artistă își „supraexprimă” individualitatea. Și dacă tot suntem aici, să demontăm afirmația lui Magritte din 1925, că prin recurgerea deliberată la un stil banal de-a picta și prin fixarea asupra unor obiecte de serie, refuza să se complacă, din punct de vedere artistic, în „predilecțiile minore ale individului”. Poate că așa gândea pe atunci, însă când un artist alege să fie „obiectiv” în loc de „subiectiv”, modalitatea hotărâtă a opțiunii poate avea ca rezultat o subiectivitate la fel de apăsătoare și de mușcătoare. Niciun ansamblu de opere din arta secolului XX nu este atât de individual și de imitabil ca

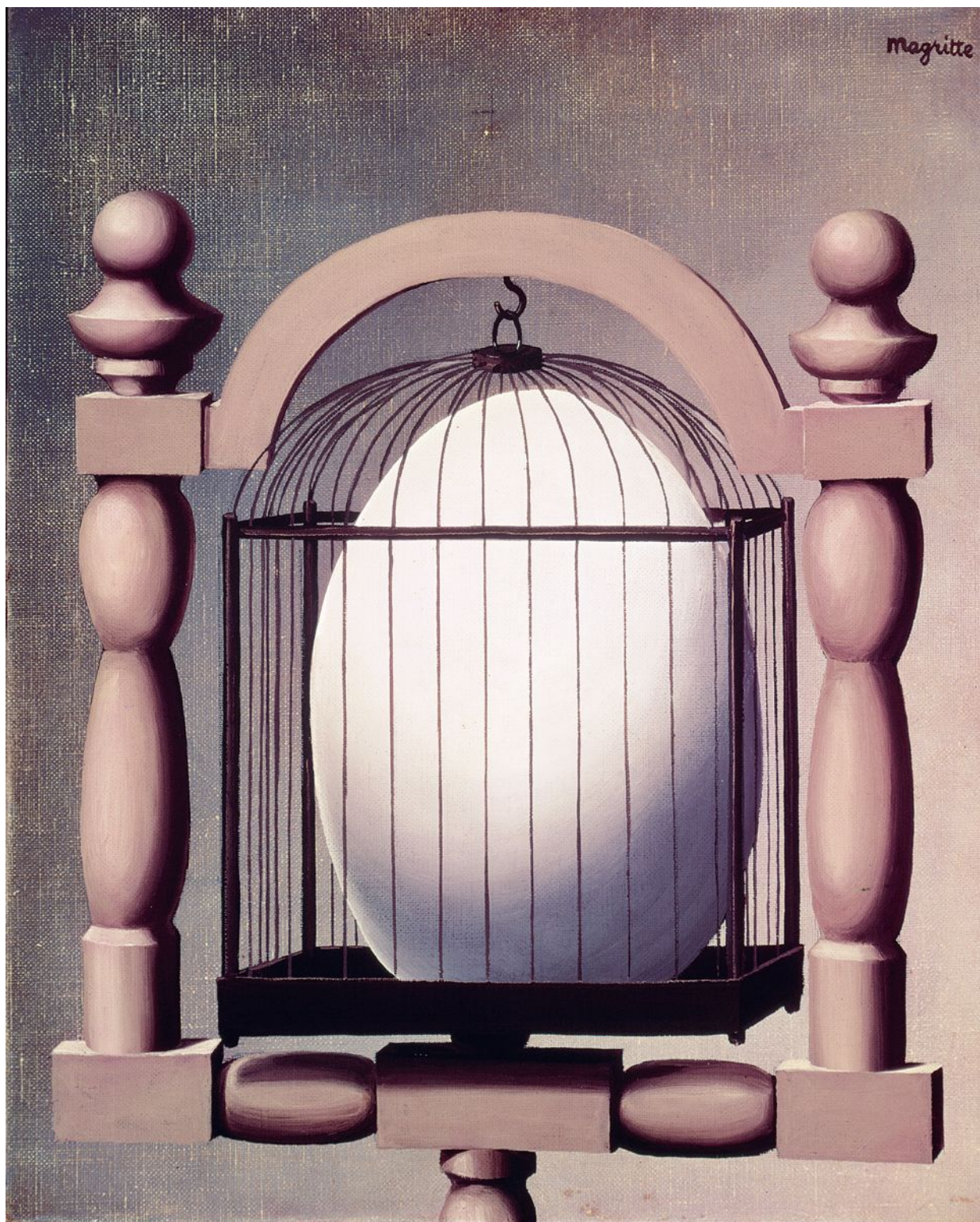
al lui Magritte; și niciunul nu depinde atât de mult de refolosirea consecventă a simbolurilor de marcă.

Explicând acest proiect creator în prelegerea „La Ligne de Vie” ³⁴, Magritte a oferit celebra descriere a felului cum s-a trezit într-o noapte și, într-o „splendidă confuzie”, și-a imaginat că în colivia unde se aflase canarul soției sale, Georgette, se găsea acum un ou. De aici (deși „de aici” e întotdeauna o formulă brutal-stenografică), doctrina „afinităților electivă”, „noul și uluitorul secret poetic”, trecerea de la metoda suprarealistă a opoziției depline a unor obiecte fără legătură între ele la cea magritteană a opoziției subtile (deși nu întotdeauna) a anumitor obiecte între care există legături. Sau, după cum a spus Magritte:

Suntem familiarizați cu imaginea unei păsări în colivie; interesul crește dacă pasărea e înlocuită de un pește sau de un pantof; dar deși e posibil ca aceste imagini să fie perplexante, ele sunt, din păcate, accidentale și arbitrare. E posibil să găsim o imagine nouă, care va face față examinării prin caracterul ei definitiv și precis: aceasta este imaginea care prezintă un ou în colivie.

Așa iau naștere *Afinitățile electivă* din 1933. Tabloul se concentrează pe partea centrală a unei colivii ale cărei suporturi au ceva de *bilboquet*; suporturile încadrează o colivie metalică suspendată; iar înăuntrul coliviei, aproape umplând-o, se găsește un ou greu, imposibil de clocit. Tabloul este preponderent gri, cu un luciu de un alb intens al oului, indicând, poate, viitorul pe care-l conține. Sigur, putem să comentăm dimensiunea destabilizatoare a acestui ou; putem să speculăm că oul și colivia sunt, fiecare în felul său, „imagini ale

îngrădirii”, cum le numește Nougé; am putea să adăugăm că *bilboquet*-urile reprezintă un element suplimentar al aceleiași îngrădiri (la fel ca fundalul cenușiu și chiar ca rama tabloului). E cu siguranță o imagine tulburătoare, deopotrivă suavă și mohorâtă. Dar oare „face față examinării”? La urma urmei, primul și ultimul lucru care se poate spune despre *Afinitățile elective* este că, în locul unei păsări în colivie, Magritte a pictat un ou într-o colivie. Ceea ce nu e nici pe departe un salt conceptual fulminant. Asta s-ar cuveni să ne amintească în același timp că sclipitoarele noastre *aperçu*-uri nocturne se dovedesc adeseori, în lumina nemăgulitoare a dimineții, mai puțin distinse decât păreau mai devreme.



Afinitățile electice de Magritte

Un caz asemănător este autoportretul *Clarviziunea* (1936). Aici, un Magritte recognoscibil e așezat în fața șevaletului, cu paleta în mână; artistul se uită în stânga, la un ou pus pe o față de masă maro, pe când cu mâna dreaptă termină de pictat o pasăre cu aripile desfăcute, care se ridică în triumf profilându-se pe un fundal bej. E o imagine clară și țăntoșă, care la prima vedere încântă. Dar, deși am putea să găsim o interpretare faptului că pictorul se uită la obiect în loc să se uite la pânza pe care lucrează, ca imagine a transformării artistice *Clarviziunea* nu ne duce prea departe. Artistul poate să preschimbe un ou în pasăre; mă rog, natura face asta în fiecare zi, în fermele avicole din întreaga lume. A, dar artistul trebuie doar să se *uite* la ou ca să-l transfigureze. Nici asta nu-i o mare scofală: știu pe cineva care nu poate să se plimbe cu mașina pe lângă un câmp cu oi fără să murmure „cina” și să-și imagineze o farfurie cu cotlete de miel, iar omul susține că nu e magrittean, ci pur și simplu flămând. Problema când ești pictor „de idei”, în loc să fii un simplu estetician burghez de tipul celor disprețuiți de Magritte, este că o idee care nu arată sclipitor pe pânză pare mult mai expusă decât o schiță „estetică” nu tocmai sclipitoare.



Clarviziunea de Magritte

Când fabrica de idei produce pe bandă rulantă, Magritte ne trimite cu gândul la reproșul pe care l-a adus Dr. Johnson *Călătoriilor lui Gulliver*: „Odată ce te-ai gândit la oameni mari și la oameni mici, e foarte ușor să faci restul.” Însă dincolo de preocupările lui mai programatice, Magritte e totodată un pictor comic de mare finețe și ascuțime, cu glume și poante reușite. El abordează cu veselie și competență „industria menajeră” – cum îi spune Sylvester – a

obiectului suprarealist, cu măștile lui vesele și cu sticlele lui de vin pictate („un Picasso rar și vechi, de colecție” reprezintă o rafinată vorbă de duh la adresa formelor înrudite de snobism ale oenofiliei și colecționării obiectelor de artă). Titlurile tablourilor lui – mai mult, întregul proces de atribuire a titlurilor, cu fârtăți suprarealiști sugându-și măselele și rostind cuvinte – pot părea hiperprudente, dacă nu pompoase; asta în timp ce seria „Foloasele vorbirii” (cum ar fi *Aceasta nu e o pipă*) și planul de-a „găsi noi denumiri pentru obiecte” par prost concepute sau măcar superficiale. Principala obiecție este aceea că proiectul nu e pictural, ci literar: elementul care ne oferă o scurtă surpriză e numele conferit, nu reprezentarea obiectului denumit greșit. Așa că avem tendința să reacționăm zicând „Aha, deci îi spune melonului *La Neige* ³⁵”, în loc de „Aha, deci *așa* arată, sau poate fi făcută să arate, zăpada”. Însă reacția noastră ar putea fi derutată de ubicuitatea cu care au fost transformate imaginile lui Magritte în produse de serie. „Acesta nu e Ceva” e de multă vreme un trop al autorilor de manșete de ziar și de reclame. Am primit recent primele volume din ciclul Maigret al romanelor scrise de conaționalul lui Magritte, Georges Simenon, și retraduse în ediția Penguin. Pe coperta întâi a materialului de promovare se află un desen al unei pipe magrittean-maigretiană și numele lui Simenon, iar dedesubt sloganul „Nu sunt Maigret”. Cât despre sticlele de vin pictate, ele sunt, de câteva decenii, logoul unui vânzător de vinuri. ³⁶

Pe urmă vine perioada interbelică a impresionismului sau a ceea ce Sylvester numește „suprarealismul înșorit”. Magritte a lăsat câteva explicații ale renoirismului său ostentativ. El a spus că, dacă lumea dorea întuneric și panică, suprarealiștii puteau foarte bine să închidă prăvălia odată ce apărea versiunea în mărime naturală a naziștilor; a mai spus că „în răspărul pesimismului general, susțin căutarea bucuriei și a plăcerii”, iar în cele din urmă (într-o scrisoare către

Éluard din 1941) a adăugat că voia „să explorez «partea luminoasă» a vieții. Prin asta înțeleg toate dichisurile tradiționale ale femeilor, florilor, păsărilor, copacilor și lucrurilor fermecătoare, atmosfera de fericire etc”. E greu ca prima parte a acestei declarații să nu ni se pară fățarnică: să pictăm amenințarea, frica și dezorientarea până când ne ies în cale de-adevăratele, iar pe urmă să ne retragem și să vedem cum *nu* e lumea. Cât despre apelul, din Bruxelles-ul interbelic, la „partea luminoasă”, acest preecou al cântecului răstignirii din *Viața lui Brian* nu constituie o reacție convingătoare în împrejurările date. E posibil ca etapa impresionistă să fie un exemplu de andropauză artistică indusă de controlul extrem al metodelor de lucru pe care le avea Magritte. Dacă ești celebru prin aceea că nu te murdărești deloc cu vopsea pe haine, poate că tentația unei compoziții mai dezordonate la mijlocul vieții pare nechibzuit de puternică. În general, nu li se întâmplă și pictorilor, la fel ca altor artiști, să deteste chiar lucrul la care se pricep cel mai bine? Boudin s-a săturat să fie lăudat pentru micile lui scene de plajă cu grupuri de oameni. Dacă perioada fovistă sau *vache*-istă a lui Magritte de după război a fost, așa cum susține Sylvester, o tiflă la adresa pieței de artă din Paris, atunci poate că perioada impresionistă a fost o tiflă la adresa propriei sale persoane. Magritte avea un temperament ironic, sarcastic, iar oamenii de acest tip sunt înclinați să se autopedepsească sau să se ia singuri peste picior.

Sylvester scrie apreciativ despre ambele perioade și are dreptate când spune că deși artistul pare să ofere niște variații poznașe de stil (detestate de asociații și prietenii lui Magritte), acestea nu reprezintă o abandonare a „atitudinii lui generale față de artă. Această atitudine se opunea în esență stilului de amorul artei și stilului ca satisfacere a eului unui artist-mandarin.” Toți pictorii ar trebui să aibă norocul de-a găsi oameni care să le evalueze opera atât de lucid ca David

Sylvester. Fraza finală a monografiei lui din 1992 exprimă perfect efectul pe care-l au, chiar și acum, cele mai puternice tablouri ale lui Magritte asupra noastră: ele induc „acea teamă respectuoasă pe care-o simți în prezența unei eclipse”.

Oldenburg: hazul bun și moale

Timpul și-a luat câteva revanșe blânde în fața lui Claes Oldenburg de când a dobândit notorietate; nimic sălbatic, bineînțeles, doar câteva ciupituri afectuoase. Rebelul al cărui manifest din 1961 proclama vitejește o artă „care face altceva decât să stea pe coada ei într-un muzeu” are acum retrospective fixe și expoziții itinerante prin muzee din cinci orașe. „Sunt pentru o artă pe care poți să te așezi”, a continuat el, numai că vizitatorii nostalgici ai expozițiilor care s-ar purta cu sculpturile lui moi ca niște saci de fasole așa cum te porți cu niște saci de fasole adevărați din anii 1960 ar avea de-a face imediat cu paznicii. Tot atunci, Oldenburg cerea „o artă pe care s-o îmbraci și s-o dezbraci ca pe pantaloni... pe care s-o mănânci ca pe o bucată de plăcintă sau s-o arunci la gunoi ca pe-o mizerie” – o dorință de demistificare și de evacuare care astăzi se ciocnește frontal de anumite avertismente severe și conservatoare, de genul „Vă rugăm să nu atingeți operele de artă din sală. Multe dintre ele sunt extrem de fragile.”

Bineînțeles, e ușor incorect să iei o *profession de foi* a unui artist și s-o compari cu arta pe care a produs-o de fapt. Manifestele se referă de obicei la trecut, la lucrurile împotriva cărora se obiectează și se

reacționează, și nu la un set de promisiuni credibile despre lucrările viitoare. Cea mai mare parte a acelei declarații din 1961 ar trebui privită ca o revărsare ginsbergiană dezordonată. Doar un critic aspru și lipsit de fior poetic ar lega afirmația lui Oldenburg că „sunt pentru o artă care le ajută pe bătrânele de vizavi” de statisticile oficiale vizând numărul de bătrâne de vizavi ajutate de o asemenea *oeuvre*. Nu, s-ar cuveni să citim aceste declarații cu aceeași lipsă de rigoare cu care au fost scrise: Oldenburg este „pentru” artă și totodată „pentru” ajutarea bătrânelor de vizavi. Cui i-ar veni să desființeze vreuna dintre aceste două înclinații?

Mai durabilă și mai înșelătoare a fost o afirmație îndrăzneată a lui Oldenburg din aceeași perioadă, și anume că arta lui urma să fie „politico-erotico-mistică”. Marcuse a susținut cândva că dacă s-ar fi ridicat oricare dintre monumentele fantastice ale lui Oldenburg, ar fi fost „un mijloc pașnic de realizare a schimbării revoluționare” și un semn sigur că „această societate ajunsese la capăt”. Ei bine, între timp au fost înălțate câteva zeci de coloși jucăuși (prin sponsorizarea unor bănci germane și a altor organisme revoluționare de acest tip), iar societatea a rămas, în linii mari, neschimbată. La drept vorbind, opera lui Oldenburg are încărcătura politică a unui hotdog și încărcătura mistică a unui aspirator. Cât despre „erotică”, forma omenească și relațiile dintre oameni lipsesc cu desăvârșire din aproape toate lucrările lui. Există o linie critică, întreținută chiar de artist, care susține că însăși absența corpului omenesc demonstrează că sculpturile debordează de fapt de erotism (fie obiecte mari, dure și ascuțite ca niște dinți de furculiță, fie obiecte moi, spongioase și cu orificii); însă aici vorbește agentul de vânzări. Dacă te uiți la „desenele fantastice cu tematică erotică” pe care le-a expus Oldenburg în 1975, constăți că sunt în mod evident mai mult fantastice decât erotice. Un trop familiar era femeia cu sâni mari și cu o ditamai pula de un metru

înfiptă în gură: cu alte cuvinte, un „obiect imposibil“ de genul formelor tridimensionale cărora Oldenburg și-a dedicat o bună parte a vieții.



Monument colossal propus pentru Central Park North, N.Y.C. –

Ursuleț de Oldenburg

Atunci să punem „popularo-plastico-veselă” în loc de „politico-erotico-mistică”. Mai puțin măreț, desigur; dar în acest caz cel mai rău lucru care se poate întâmpla este nu s-o ignori, ci să-i atribui intenții extraordinare. Să luăm, de pildă, bine-cunoscutul monument pe care Oldenburg îl propune pentru Central Park: un urs de jucărie monstruos, care stă în fund. E o găselniță plăcută să amplasezi provocator un articol de grădiniță în inima celui mai puțin inocent oraș din lume. Însă nu e suficient pentru artist, care vede în această imagine „o încarnare a conștiinței albe; ca atare, asupra New York-ului se fixează o căutătură acuzatoare dinspre Harlem... Am ales jucăria cu efectul «de amputare» al labelor de urs – absența mâinilor simbolizează lipsa frustrantă de instrumente a societății.” Să mai spunem că monumentul ar fi putut să transmită un asemenea mesaj manhattanitilor doar dacă ar fi fost gravat cu litere de-o șchioapă pe o placă de sub urs? Și a mai existat oare ceva care să fie la fel de ușor descifrabil drept un exemplu de intenție artistică *ex-post-factum*?

E posibil ca Oldenburg să fi început ca boem, ca rebel al anilor 1960, ca organizator de *happening*-uri; însă trecerea spre statutul de artist muzeal și sculptor public n-ar fi putut fi mai rapidă și mai necesară. Să te uiți în urmă la fotografii de artă a spectacolului (observați publicul *hip* reacționând cu un amuzament bine-crescut și nepericlitat) sau să asști până la capăt la veselia debordantă de tip film de amator cu accente hippie din *Nașterea drapelului* sau la suprarealismul sub-sub-buñuelian din *Fotomoarte* înseamnă să te lași descurajat de valorile producției (asta era și intenția, fără îndoială), dar mai ales să înduri o plictiseală crâncenă din cauza derivativității imaginației. Această latură a lui Oldenburg s-a păstrat vreme îndelungată, deși artistul a știut din capul locului că era perdantă.

„Dacă aş putea să uit cu totul de ideea de artă”, medita el în 1961. „Nu cred că poţi cu adevărat să câştigi. Până la urmă, şi Duchamp intră tot la artă... Poate că arta e condamnată să fie burgheză.”

Artă lui Oldenburg e funciarmente democratică – iar democraţia este una dintre cele mai burgheze noţiuni din câte există. Cu Oldenburg, nu-i nevoie să ştii prea mult despre artă ca să înţelegi ce-ţi place la ea. În manifestările sale timpurii, arta aceasta şi-a creat singură obiecte găsite şi gunoaie stradale metamorfozate, oferind lucruri care erau trecătoare, bune de aruncat şi de-a gata: influenţele sale au fost Duchamp ca teoretician şi Dubuffet ca practicant. Pe atunci existau o consumabilitate pe fugă şi o zeflemea întâmplătoare inerentă: este tipic faptul că sfârşitul savuros, şi totuşi aproximativ, al primelor sculpturi alimentare ale lui Oldenburg rezultă din împodobirea lor cu instrumente veritabile de decorare a tórturilor.



Evantai uriaș și moale *de Oldenburg*

Treptat, arta devine mai dulceagă și e menită într-o mai mare măsură să dea satisfacție, iar o bună parte a atracției sale primare rezidă în final (și ce putea fi mai burghez și mai explicit decât asta?). Și totuși, lucrurile pe care le pune la cale arta – transformarea moalelui în tare, a tarelui în moale și a normalului în mare, vast sau colosal – rămân democratic de ușor de urmărit. Așteptările noastre vizuale și cunoașterea noastră senzorială sunt ațâțate cu îndemânare: acadelele de gheață mușcate create din plușul în care sunt învelite sticlele cu apă caldă; priza din lemn de cireș lăcuit și sora ei fleșcăită din vinilin; mănușa de baseball din oțel și plumb cu mingea de lemn. Mediul ales și modalitatea de expunere sunt cu adevărat spirituale de multe ori. Astfel, *Cargobotul și velierul* (moi și micșorate ca dimensiuni) sunt agățate pe o sfoară de rufe, parcă pentru a se scurge din ele elementul în care se simt cel mai bine, în timp ce *Setul gigantic de tobe moale* oferă toate elementele unui set de tobe, cu excepția tensiunii specifice pe care-o are membrana.

Când Oldenburg se mulțumește cu simpla creștere a dimensiunilor, rezultatele sunt mai slabe: un *Aspirator* de două ori mai mare decât în realitate (chiar dacă este sau ar putea fi conceput ca un punct de vedere despre natura monstruoasă a menajului) rămâne un aspirator de două ori mai mare decât în realitate. Artă lui Oldenburg dă rezultate mai bune când propune o enigmă sau un paradox vizual (o sumedenie de cartofi revărsându-se unul după altul dintr-un sac mult prea mic ca să-i conțină pe toți); dar rezultatele cele mai bune apar când forma obiectelor e atât de torpilată de moliciune, încât sugerează un cu totul alt lucru sau un cu totul alt mediu. Un telefon cu plată se preschimbă în geantă de golf, iar receptorul ia forma a

două huse pentru capetele de crosă; o hartă a metroului din Manhattan devine costum de fetișist; *Mixerul moale* arată ca un elev în uniformă pe care-l arunci la veceu și tragi apa. Extrem de bogate în deconstructivismul lor sunt evantaiele uriașe, create din pânză crem și vinilin negru de tip sado-maso; fiecare seamănă cu un fragment deteriorat de viață animală preistorică sau cu o insectă mărită de radiațiile atomice, devenită mutant într-un film din anii '50 (o posibilă sursă) și având o antenă ca un fir de salivă provenit dintr-un cablu de ștecher.

Nici măcar când ochiul este forțat și provocat în acest fel nu ne pierdem reperele vizuale; și avem mereu la îndemână eticheta de expoziție burgheză, care ne spune imediat ce și cum. X poate să arate ca Y, dar știm că în realitate e X. Iar după o vreme începem să simțim limitările acestui X-ism. De ce asta – o găleată, un fierăstrău, un ciocan și o scară moale –, și nu altceva? Și de ce n-am avea ceva *abstract* și moale? Avem nevoie de titluri fiindcă, dacă nu „ne prindem” de metamorfozare cu ajutorul unui pont de tip rebus, nu există plăcere sau sens? Sau abstracția ar fi prea elitistă, prea antidemocratică pentru arta asta?

Dacă ne referim la sculpturile monumentale, concepute adeseori cu mult timp în urmă și totuși construite recent, ele sunt cum nu se poate mai democratice: vesele, pline de culoare și identificabile pe loc. Nu trebuie decât să intrăm în logica minunării liliputane. Sculpturile exultă în propria lor banalitate și totodată îi transcend: iată un cârlig de rufe care nu se va rătăci niciodată, o mistrie care (câtă vreme vor continua sponsorizările) nu va rugini nicicând. Ne uităm la aceste obiecte cu o venerație benignă, deși melancolică. În Parc de la Villette, în nordul Parisului, copiii se zbunguie printre componentele bicicletei părăsite și pe jumătate îngropate a unui uriaș, folosindu-i șaua pe

post de tobogan. Într-un moment când nu e deloc clar ce funcție ar trebui să aibă sculptura publică, într-un moment când pensionarii și eroii de război sunt discreditați, iar rivalul *Cârligului de rufe* din Philadelphia este Rocky (nu Stallone: Rocky), opera lui Oldenburg ar putea să contribuie măcar la concentrarea argumentului. Iar o părțică a acestui argument nu poate să nu se întrebe dacă monumentalitatea, invariabilitatea și permanența sculpturii lui Oldenburg nu contrazic repeziciunea binedispusă și esențială a artei sale. Poate că am reuși să exploatăm mai bine singularitatea ei plină de vibrație dacă am face-o temporară și itinerantă. De ce să nu fabricăm un urs mare, ușor de transportat, de ce să nu-l amplasăm așa cum e, fără labe, în Central Park (unde am putea să vedem repede dacă albi îl consideră încarnarea propriei lor conștiințe), pentru ca după aceea să-i dăm voie să reapară în cu totul altă parte – ivindu-se din cine știe ce prerie, părăsit pe spațiul verde care delimitează sensurile unei autostrăzi sau plutind lângă Statuia Libertății? Sau ne-am apropia periculos de sugestia că ar fi fost mai bine ca unele dintre ele să nu fi fost construite, dat fiind că adeseori ideea și schițele preliminare sunt mai puternice decât ar putea fi imaginea finală?

Cea mai mare parte a artei pop e dezordonată, banală și zeflemitoare. E despre felul cum îi ținem companie artei, despre felul cum îi probăm hainele, despre felul cum ne spunem să nu rămânem cu gura căscată în fața ei. Warhol, de exemplu, e artist cam în felul în care e Fergie membră a familiei regale. La scară mică, fiecare dintre ei este indiscutabil ceea ce susține; la o scară mai mare, ei aproape că nu apar pe radar. Fergie s-a distrat grozav și a câștigat o groază de bani fiindcă e membră a familiei regale; la fel stau lucrurile cu Warhol și arta. Doar un contribuabil sau un mitocan snob ar emite obiecții, la fel cum doar un cititor al revistei *Hello!* le-ar lua în serios pretențiile. Multor oameni bogați le place să colecționeze lucrări de Warhol, la fel

cum multor oameni bogați le place să colecționeze un membru al familiei regale (mai mult, am putea să propunem și un principiu: cu cât sunt mai mulți oamenii bogați care colecționează un artist, cu atât mai puțin interesantă e arta lui). Cea mai mare parte a artei pop este despre haz și distracție, despre diversificarea tematicii artistice și a materialelor din care poate fi creată. Nu e ceva cu totul nou: la drept vorbind, nu există multe idei noi în artă, ci doar multe aplicații noi. Cu toate acestea, atât Oldenburg, cât și Warhol sunt făcuți să pară duri și conflictuali când sunt puși alături de capriciile instrumental-mecanice ale urmașului lor imediat, Jeff Koons. Într-un interviu recent, Koons a anunțat că „arta n-ar trebui să ceară nimic nimănui”. S-a marcat!

Cu toate suișurile și coborâșurile lui (iar ultimele sale obiecte muzeale chiar par lipsite de strălucire), Oldenburg a rămas un artist pop autentic. Iar dacă arta lui a manifestat o tendință tot mai pronunțată de-a sta pe coada ei, măcar nu se poate spune același lucru și despre cei care-o apreciază. N-avem nevoie de sedentarism când ne găsim în fața unuia dintre obiectele lui: sesizăm *jeu d'esprit* ³⁷-ul, studiem materialele și transformările, încuviințăm șmecheria finală și mergem mai departe. A, dar ați văzut *Cheeseburger*-ul? Și nu v-ați distrat? Dar mănua de baseball? Dar closetul înclinat? Da, da, da, le-am văzut pe toate. Și ni le amintim. Iar asta e o ispravă. Atinge această artă, oricât de puțin, inimile? Suntem, indiferent în ce fel, mișcați? Mă rog, suntem făcuți să zâmbim, să chicotim, să ne mirăm, să mai zâmbim o dată – nimic rușinos în asta.

Și totuși, cum ar fi să trăiești cu un Oldenburg, să trebuiască să-l vezi (pe același) în fiecare zi? E greu de imaginat, dar am început să-mi dau seama într-o seară când am cinat în casa din Baltimore a regizorului John Waters, care întâmplător îl admiră pe Oldenburg.

(*Mobilierul de dormitor* al acestuia din urmă ar fi decorul perfect pentru o scenă din filmul *Haispray* al lui Waters, iar afectarea suavă și ironică a filmului – care reușește să pară în același timp grosolan și sofisticat – e un fel de echivalent cinematic al operei lui Oldenburg.) Waters colecționează imitații de mâncare: fiecare colțișor e acoperit cu ouă ochiuri, felii de friptură de vită, brânză și murături cu pâine de secară, paste încremenite în șerpuire și așa mai departe. În plus, cineastului îi place ca imitațiile de mâncare să fie cât mai cleioase și bățătoare la ochi: ai impresia că delicatesele de tip Oldenburg ar putea să i se pară prea stilate și prea meșteșugite. Însă există și un efect paralel. Aha, îți spuneai în fiecare dimineață când dădeai peste obiectul făcut de Oldenburg, e un cheeseburger, dar nu poți să-l mănânci! E un aspirator, dar nu poți să faci curat cu el! Și totuși, cât de tare! Riști să te trezești ducându-ți zilele printre cuvinte în italice și semne de exclamare. E o artă care te ciupește de obraji, care-ți oferă o gargară vizuală, care te înveselește și te face să iei ziua în piept și să mergi mai departe. O artă practică, din acest punct de vedere. Și chiar dacă n-o să ajute o bătrână să treacă strada, măcar o s-o facă să urce scările cu un pas mai vioi.

Și devine artă?

Piesa-vedetă a expoziției „Senzație“, organizată la Londra în 1997, a fost *Tatăl mort* al lui Ron Mueck. Oamenii s-au înghesuit în jurul acestei imagini mici a unui corp gol și întins pe jos în galerie, atrași de măiestria artistului și de acuratețea hiperrealistă a lucrării – dovada unui ochi deopotrivă tandru și necruțător. Scara redusă a persoanei concentra în același timp puterea exponatului. Asta face moartea – ne micșorează în halul ăsta? Sau moartea nu e ceva atât de important și de fapt ceea ce contează e că intri la apă? *Tatăl mort* avea liniștea și tăcerea unei opere de artă care-și păstrează secretele; cu atât mai mult când era înconjurată de obișnuita cabală a băieților zgomotoși, direcți și mercantili de la Young British Artists.

Cu aproape un secol în urmă, medicul și sculptorul francez Paul Richer (1849– 1933) a realizat mulajul unui cadavru. Este vorba de o femeie goală, slabă și îmbătrânită prematur, a cărei constituție a fost deformată de suferință. Titlul, sau mai bine zis eticheta, arată că femeia a murit de „reumatism articular“, dar subtitlul – *Venus ataxică* – ne spune mai mult. Ataxia este manifestarea exterioară a tabesului sau a sifilisului terțiar al sistemului nervos. Tabesul provoacă una dintre cele mai puternice dureri pe care le cunoaște medicina, iar

acesta e un corp (sau copia unui corp) care a avut parte de chinuri nesfârșite. Brațul stâng e răsucit până aproape că iese din încheietură, piciorul drept s-a învârtit nouăzeci de grade, iar genunchiul stâng e umflat într-un mod grotesc. Se prea poate să fie un exemplu de „artropatie Charcot“, o manifestare clasică a ataxiei. Ar avea sens, dat fiind că Richer era responsabil cu mulajele după natură sau „ilustrator principal al bolilor de nervi“ la Spitalul Salpêtrière din Paris, care fusese condus de marele neurolog J.-M. Charcot.



Tatăl mort (sus) de Mueck și Venus ataxică (jos)

Acest corp emaciat, schingiuit și aproape fără sâni, care și-a recăpătat goliciunea realistă prin pictură, evocă inevitabil sculpturile din lemn ale lui Christos răstignit – îndeosebi variantele mai violente, din nordul Europei. Scriitorul Alphonse Daudet, care a suferit de sifilis terțiar exact în aceeași perioadă cu *Venus ataxică* (ea a murit în 1895, el în 1897), și-a comparat suferința – riguros și neblasfemator – cu a lui Christos pe cruce: „Crucificare. Exact asta a fost ieri-noapte. Chinul crucii: dureri sfâșietoare la mâini, picioare și genunchi; nervi întinși și trași până aproape de ruptură.” Eugène de Carrière i-a făcut un portret lui Daudet în 1893. Edmond de Goncourt l-a privit și și-a notat în jurnal: „Daudet pe cruce, Daudet pe Golgota”.

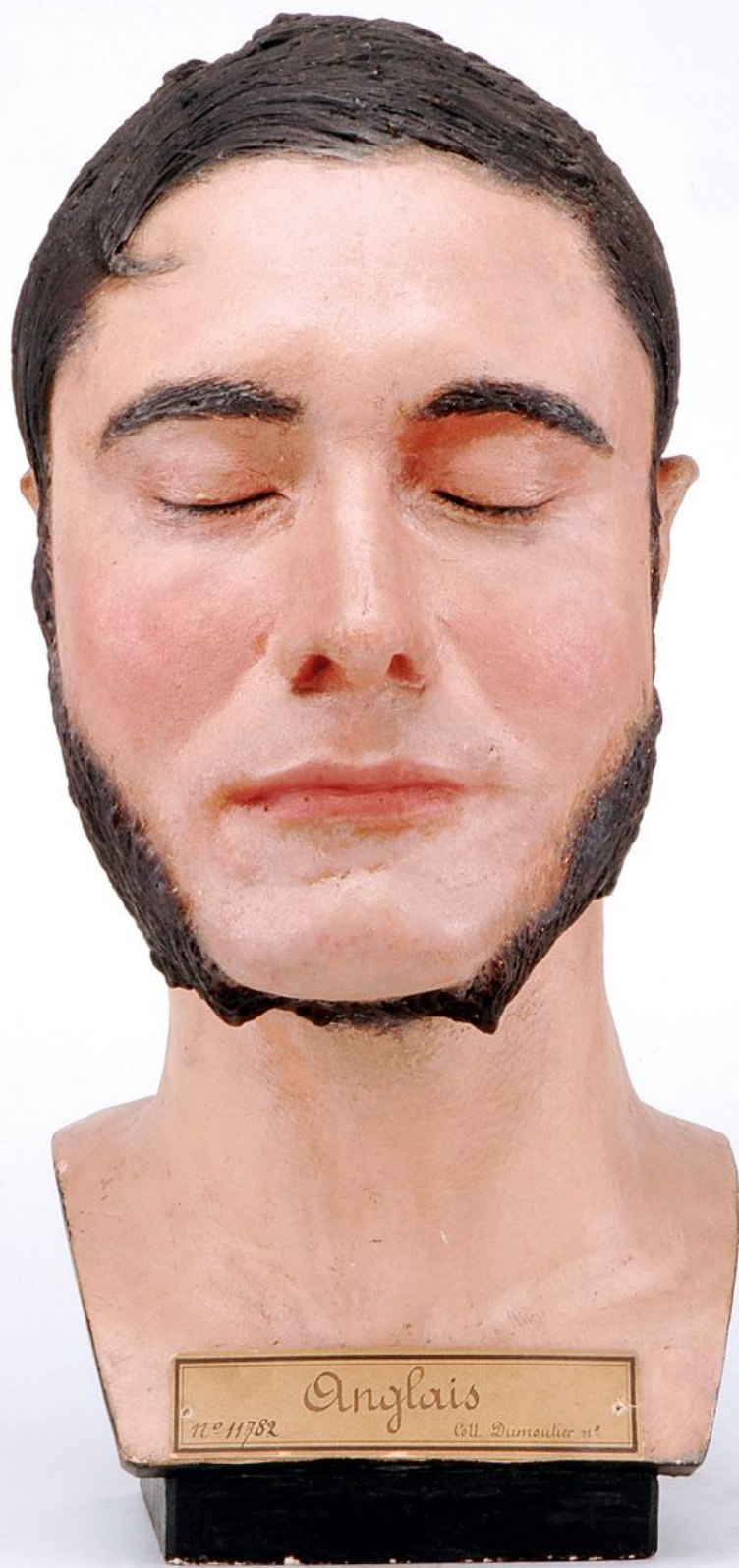
Tatăl mort a fost creat ca să fie expus și vândut ca operă de artă; sculpturile lui Christos mort au fost menite să evoce mila, venerația și supunerea; *Venus ataxică* a fost un instrument de lucru pentru profesorii și studenții specializați în bolile sistemului nervos. A fost realizată cu măiestrie, printr-un proces de copiere; pe urmă a fost împodobită și retușată, i s-au dat păr și o culoare a pielii plauzibilă; semnele sculpturale lăsate de uneltele lui Richer încă se văd pe carnea ei de ceară. În 2001 a fost expusă într-un palat al artei, la Musée d’Orsay, într-o expoziție organizată în șase săli și dedicată mulajelor după natură (*moulages sur nature*) din secolul al nouăsprezecelea. Dar oare putem, se cuvine și trebuie s-o considerăm artă?

Întrebarea a fost declanșată nu gălăgios, ci cu blândețe și încăpățănare, de o expoziție care a avut inteligența să nu-și aroge alt merit decât interesul intrinsec al conținutului – care era oricum variat și destul de straniu. Au fost expuse mulaje realizate pentru toate scopurile, mai puțin prezentarea lor ca opere de artă. Au existat măști mortuare și obiecte personale, mâini de scriitori și picioare de dansatori, capete de polinezieni și de islandezi (ba chiar și un cap de

englez), piepturi atletice, chipuri distruse de război, nasuri sifilitice, rotunjimi femeiești erotice, fese de leproși, capete de maimuțe, capul unui uriaș, câini jupuiți și ciuperci semețe, pepeni și ardei roșii. Medicina, antropologia, frenologia, botanica, arhitectura, sculptura și curiozitatea omenească în ce are ea mai direct și mai primar au fost cu toate servite. Însă meșteșugul fabricării de mulaje în secolul al nouăsprezecelea își știa bine locul; era auxiliar, de sprijin. Și-atunci, de ce să înceapă să se afirme drept ceva ce nu avea nicidecum de gând să devină cu mai bine de un secol în urmă?

Arta se schimbă cu timpul; dar se schimbă și ceea ce numim artă. Obiectele create în scop religios, ritualic sau recreativ sunt recategorizate de ultimii sosiți dintr-o altă civilizație, care nu mai răspund scopurilor inițiale. Unde ar fi caricaturile din *New Yorker* fără gagurile Lascaux în care un pictor de peșteră formulează remarci anacronic „artistice” pentru urechile unui confrate? Un alt lucru care se întâmplă este că tehnicile și meșteșugurile apreciate ca neartistice în acea perioadă sunt reevaluate. În secolul al nouăsprezecelea, sculptura era pentru mulajele după natură ce era fotografia pentru pictură și fiecare era văzută de forma de artă mai veche drept o scurtătură înșelătoare. Calitățile lor – viteza și realismul neșovăielnic – le implicau și limitările: lăsau foarte puțin loc imaginației (sau nu-i lăsau deloc). În 1821, un anume dr. Antommarchi făcuse o mască mortuară a lui Napoleon pe Sfânta Elena; în anii următori, au început să circule copii realizate fără permisiunea lui. În 1834, Antommarchi a intentat proces, iar avocatul lui a învederat în instanță că „fără să atribui mulajelor importanța pe care-o are sculptura sau pictura”, din punct de vedere juridic „masca mortuară a împăratului era o operă de artă”. Apărarea a contraargumentat spunând că autorul mulajului era „un simplu plagiator al Naturii și al Morții” și că „mulajele după natură” erau o activitate pur manuală. Curtea a acceptat

contraargumentul și a decis împotriva lui Antommarchi: acesta nu avea niciun drept legat de imaginea pe care-o crease – cu alte cuvinte, instanța îl declarase ca nefiind artist. Pentru mulți, mulajele după natură erau o insultă la adresa gestului creator al sculptorului. Rodin a spus: „Se întâmplă repede și nu produc artă.” Alții s-au temut că avea să fie dinamitat întregul canon al esteticii: dacă era permisă prea multă Natură, asta avea să îndepărteze Arta din efortul ei de urmărire a Idealului.



Anglais
n° 11782 Coll. Dumoulier n°

Cap de englez

Gauguin, la sfârșitul secolului al XIX-lea, își făcea griji în legătură cu dezvoltarea viitoare a fotografiei: dacă procesul devenea color, ce rost mai avea să se străduiască mai departe pictorii să obțină o asemănare cu o pensulă făcută din coadă de veveriță? Și totuși, pictura urma să se dovedească surprinzător de robustă. Fotografia a schimbat-o, bineînțeles, la fel cum romanul a fost nevoit să reevalueze narațiunea după apariția cinematografului. Însă distanța dintre artele vechi și artele noi a fost întotdeauna mai mică decât au sugerat conservatorii înrăiți. Pictorii au recurs mereu la sprijin tehnic – asistenți de studio care să se ocupe de părțile plicticoase, camere lucide și obscure; asta deși meșteșugurile aparent secundare implică mai multă îndemânare, gândire, pregătire, alegere și – în funcție de felul cum o definim – imaginație. Realizarea unui mulaj după natură era o activitate complexă și tehnică, așa cum a descoperit Benjamin Robert Haydon când a turnat 250 de litri de ghips peste modelul lui negru Wilson și a fost cât pe-acți să-l ucidă.

Timpul ne modifică percepția și într-un alt fel. Fiecare mișcare artistică nouă implică o reevaluare a ceea ce s-a petrecut până atunci; ce se face acum schimbă ce s-a făcut înainte. În unele cazuri, e doar o formă de autoajutorare, cu arta nouă folosindu-se de cea veche pentru a se justifica: ia uitați-vă cum trimit toate acelea la toate acestea, nu suntem isteți fiindcă am devenit apogeul a tot ce s-a creat până acum? Însă de obicei e o chestiune de repunere în alertă a sensibilității, de a ne reaminti să nu credem că ni se cuvine totul; din când în când, avem nevoie de echivalentul estetic al unei operații de cataractă. Au existat multe obiecte din expoziția aceea de la Musée d'Orsay – piese inocente și nu foarte importante din a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea – care astăzi s-ar potrivi la fel de bine într-o galerie

publică sau comercială. A existat un mulaj din ghips alb al halatului lui Balzac, care stătea drept de unul singur într-un mod foarte straniu, de parcă romancierul ar fi ieșit puțin din el și l-ar fi lăsat acolo, sfidând gravitația. Fără îndoială că mulți curatori ar vrea să găzduiască mulajul uluitor al unei mâini de uriaș de la Circul Barnum (francez, anonim, circa 1889, „ceară, stofă, lemn, sticlă, 53 x 34 x 19,5 cm”). Impactul inițial este asupra ochiului, în contradicția – pe care Mueck o exploatează constant – dintre dimensiunea neașteptată și autenticitatea extremă. Pe urmă apare elementul uman: observi că unghiile sunt murdare de pământ și că pernițele degetelor se întind mult dincolo de unghii (obișnuia uriașul să și le roadă neliniștit sau gigantismul înseamnă că pur și simplu carnea trece mult dincolo de unghii?). Pe urmă vine elementul de opțiune, de aranjare, de artă, dacă vreți – manșeta curată, gofrată și cu un nasture, care conferă lucrării echilibru și variație a materialelor. E doar mulajul unei mâini și cu toate acestea partea reprezintă pe deplin întregul; iar ca exponat public ne amintește insidios, dar puternic, de originalul în mărime naturală, care la vremea lui a fost ținta la fel de multor holbări.



Mână de uriaș de la Circul Barnum

Bine, dar e oare aceasta artă? Vechea și agasanta întrebare, pe care o repetăm ori de câte ori se pun cărămizi, se lasă paturi nefăcute sau se aprind și se sting becuri. Artistul se apără și răspunde: „E artă fiindcă sunt artist și prin urmare tot ce fac e artă.” Galeristul vorbește într-un cod estetic care este ba maimuțărit, ba persiflat de obișnuiții șnapani și șmecheri din presă. Ar trebui să fim întotdeauna de acord cu artistul, indiferent ce credem despre operă. Arta nu este și nu poate fi un templu din care să-i alungăm pe incompetenți, pe șarlatani, pe cei care încearcă marea cu degetul și pe vânătorii de publicitate; arta seamănă mai degrabă cu o tabără de refugiați unde cei mai mulți stau la coadă la apă cu o canistră de plastic în mână. Ceea ce *putem* spune totuși, în timp ce suntem puși în fața unei alte videobucle interminabile a unei mici porțiuni din viața cât se poate de banală a artistului sau a unui perete pe care se află un colaj de fotografii oarecare, este: „Da, bineînțeles că e artă, bineînțeles că ești artist și sunt sigur că ai intenții serioase. Atâta doar că arta asta a ta e de mâna a paispea; încearcă s-o gândești mai bine, să ai mai multă originalitate, pricepere și imaginație – pe scurt, să atragi mai mult interes.” Marele nuvelist John Cheever a spus cândva că primul canon al esteticii este interesul.

Cea mai mare parte a artei e, firește, proastă; un mare procent din arta contemporană e personală; iar arta personală proastă este cea mai rea dintre toate. Președintele juriului unui concurs de poezie mi-a vorbit odată despre experiența de-a parcurge mii și mii de poezii amatoricești. „Aveai impresia”, mi-a spus el, „că majoritatea își tăiaseră pur și simplu o parte a corpului, o mână sau un picior, o împachetaseră și-o înscriseră în concurs.” N-ar trebui să ne îndoim că era poezie, în același fel în care lucrările lui Tracey Emin, să zicem,

sunt artă. Iar aici s-ar cuveni să-l aplaudăm pe poetul Craig Raine fiindcă a introdus termenul de „homeopat” ca să descrie lucrările al căror conținut este atât de diluat, încât nu poate avea un efect estetic care să treacă dincolo de efectul placebo.

Barthes a proclamat moartea autorului, eliberarea textului de sub intenția auctorială și în consecință creșterea puterii de care dispune cititorul; asta deși, inutil de adăugat, a anunțat aceste lucruri într-un text scris cu intenția bine definită de-a comunica un lucru foarte precis unui cititor care nu avea voie să-l înțeleagă greșit. Însă ceea ce nu dă rezultate în literatură merge mult mai bine în artă. Tablourile chiar scapă de intențiile creatorilor; cu timpul, „cititorul” lor devine tot mai puternic. Puțini dintre noi pot să se uite la o piesă de altar așa cum a „intenționat” pictorul și cu atât mai puțin la o sculptură africană sau la acele figurine ciclalice senine care serveau drept bunuri funerare. Credem prea puțin și știm din punct de vedere estetic prea mult; așa că recreăm și găsim noi categorii ale plăcerii în operă. În același fel, lipsa intenției artistice la Paul Richer și la alți meșteșugari uitați care au pus ulei cu pensula pe carne, au făcut mulaje și au împodobit cu peste o sută de ani în urmă nu mai e relevantă. Contează doar obiectul care supraviețuiește și reacția noastră vie în fața lui. Testele sunt simple: e acel obiect de interes pentru ochi, stârnește creierul, pune mintea la treabă și mișcă inima? Mai mult, intră în discuție și un nivel aparent al priceperii? O bună parte din arta contemporană la modă se mărginește să se adreseze ochiului și într-o mică măsură creierului, însă nu izbuteste să atragă mintea și inima. Recurgând la vechea dihotomie, arta aceasta poate fi frumoasă, însă este rareori adevărată și cât de cât profundă. (Apropo, la acest capitol ar trebui să-l urmăm pe Larkin, nu pe Keats: „Am crezut dintotdeauna că frumusețea este frumusețe și adevărul adevăr, dar și că asta nu e tot ce știi pe pământ și nici tot ce trebuie să știi.”)

Una dintre plăcerile constante ale artei este capacitatea de-a ne aborda din unghiuri neașteptate și de-a ne lăsa cu gura căscată. Prin comparație cu *Venus ataxică*, *Tatăl mort* al lui Mueck nu e cu nimic mai puțin intens și emoționant ca imagine; însă Venus se oferă pe post de însoțitor, de precursor și, da, de rival.

Freud: episodistul

Artistul în atelier al lui Rembrandt (aprox. 1629) e un tablou mic, cu un mesaj incandescent. Punctul de vedere este al cuiva așezat pe podeaua neacoperită, în colțul unui studio de la mansardă cu pereți scorojiți. La dreapta, în umbră, se află ușa. În centru, cu spatele la noi, se găsește un șevalet enorm, pe care stă un tablou. La stânga, ajungând ca înălțime cam pe la jumătatea tabloului, stă pictorul, cu pensula și indicatorul de distanță în mână, îmbrăcat cu mantia de pictor și cu pălărie. Se află în umbră, dar îi deslușim fără probleme fața rotundă ca o lună în timp ce-și privește tabloul. Sursa de lumină, care nu se vede în tablou, se află undeva deasupra artistului, în stânga sus. Ea cade aproape în întregime pe podea, dându-i culoarea grâului, dar și pe marginea din stânga a tabloului, conferindu-i un luciu vertical. Dar din cauză că nu vedem de unde vine lumina, imaginea ni se răstoarnă în cap: e ca și cum tabloul ar fi cel care învăpăiază podeaua (dar nu și pe pictorul pitic). Ni se dă deci de înțeles că arta este cea care iluminează, dându-i artistului atât viață, cât și rost, și nicidecum invers.

Lucian Freud a subliniat cândva aceeași idee printr-o remarcă sclipitoare. Cuvintele care i-ar putea ieși din gură cu privire la arta

lui, a spus pictorul, ar fi la fel de relevante pentru arta respectivă ca zgomotele pe care le scoate un tenismen în timp ce joacă. Freud a scris un articol pentru *Encounter* chiar la început de carieră, în 1954, iar la finalul textului a adăugat câteva fraze pentru o apariție în *Tatler* în 2004. (Părerea lui despre artă rămăsese neschimbată de-a lungul celor cincizeci de ani.) În rest, Freud a păstrat tăcerea textuală. Nu a publicat manifeste și nu a dat interviuri în presă până în ultimul lui deceniu. Toate astea într-o perioadă când artiștii deveneau subiecte la modă pentru suplimentele color ale ziarelor, iar pictorul de șevalet părea *vieux jeu* ³⁸, pe lângă artistul de colaj, serigraful, instalatorul, conceptualistul, artistul video, performerul, realizatorul de semnale din neon și aranjorul de pietre. Se băteau câmpii vârtos despre artă, iar de la nou-veniți se aștepta să ofere crezuri de o obscuritate fluentă.



Artistul în atelier de Rembrandt

Flaubert a spus odată, răspunzând întrebărilor unui jurnalist despre viața lui: „Nu am biografie.” Arta este totul; creatorul ei, nimic. Freud, care obișnuia să le citească iubitelor lui scrisorile lui Flaubert cu voce tare și care l-a pictat pe scriitorul Francis Wyndham ținând în mână un exemplar uzat, dar recognoscibil al primului volum de opere ale lui Flaubert din ediția Harvard/Belknap, ar fi fost de acord. Numai că e imposibil „să nu ai biografie”; e posibil cel mult să nu ți se publice nicio biografie în timpul vieții. Freud s-a apropiat de acest deziderat mai mult decât oricare alt artist de importanța lui. În anii 1980, un biograf neautorizat a început să facă săpături, pentru ca apoi

niște zdrahoni să-i bată la ușă și să-l sfătuiască să renunțe. Un deceniu mai târziu, Freud a autorizat în cele din urmă o biografie pe care să i-o scrie criticul William Feaver, cu care a și cooperat; însă când a citit manuscrisul și și-a dat seama ce atrăgea după sine o biografie, i-a plătit ce-i datora lui Weaver și a oprit lucrarea. Freud trăia retras, își schimba domiciliul, nu completa niciun fel de formulare (prin urmare, nu vota) și își dădea foarte rar numărul de telefon. Apropiatii lui știau că prețul plătit pentru a-l cunoaște consta în tăcere și discreție.

Pe insula Capri ți se arată stânca de pe care se spune că erau aruncați cei care-l nemulțumeau pe împăratul Tiberiu (deși locuitorii din Capri, care-i spun mai muzical „Timberio”, insistă că numărul victimelor a fost exagerat de scormonitorii prin căcat ca Suetonius). Curtea lui Freud era la fel de absolutistă în privința pedepselor: dacă-l nemulțumeai pe artist – prin nepunctualitate, neprofesionalism sau nesocotirea voinței lui –, erai aruncat de pe stâncă. Prietenul meu Howard Hodgkin a avut relații bune cu Freud până în ziua când acesta din urmă a intrat în studioul lui neanunțat. „Nu acum, Lucian”, i-a spus încet Hodgkin, „lucrez”. N-a fost nici pe departe primirea potrivită. Freud a plecat nemulțumit – „și nu l-am mai văzut niciodată”. În tabloul care-l arată pe Francis Wyndham flaubertizând în prim-plan, în spate se afla inițial modelul Jerry Hall care-și alăpta bebelușul. Femeia a pozat timp de câteva luni, până într-o zi când a telefonat și a anunțat că nu se simțea bine. Câteva zile mai târziu, când Jerry Hall tot nu putea să pozeze, Freud s-a înfuriat și a pictat chipul longevivului său asistent David Dawson peste chipul ei. Cum însă bebelușul nu-l ofensase în niciun fel, nu a fost scos din tablou, așa că acum vezi un David Dawson gol și cu sâni ciudați alăptându-l. Agentul american al lui Freud a presupus cu pesimism că tabloul

avea să fie nevandabil; a fost cumpărat de primul client american căruia i l-a arătat.

Romanciera Penelope Fitzgerald credea că lumea se împarte în „exterminatori” și „exterminați”. În mod sigur, ea se împarte în controlatori și controlați. L-am întâlnit pe Freud de câteva ori și m-a frapat faptul că nu zâmbea niciodată: nici în clipa când ne vedeam, nici în vreun alt moment al conversației, când oricine altcineva – orice om „normal” – ar fi putut zâmbi. Era comportamentul clasic al unui controlator, menit să destabilizeze. Un controlat tipic este cineva dependent de iubire; Freud a fost cândva și și-a jurat să nu mai fie niciodată. A fost întotdeauna controlator, iar uneori și exterminator. Relatările lui Martin Gayford și Geordie Greig ³⁹ despre comportamentul lui Freud mi-au amintit în câteva rânduri de doi romancieri atipici: Kingsley Amis și Georges Simenon. Când a doua soție a lui Amis, romanciera Elizabeth Jane Howard, l-a văzut în grădină sorbind dintr-un whisky enorm la unsprezece dimineața, într-o zi când urma să prânzească la Palatul Buckingham, l-a întrebat neliniștită: „Bunny, chiar trebuie să bei?” El a răspuns (cu niște cuvinte care s-ar fi potrivit în numeroase alte ocazii): „Uite ce-i, sunt Kingsley Amis și beau când am chef.” Cât despre Simenon, avea două obsesii: arta lui și fututul. Într-un biruitor moment de autoanaliză, el a remarcat cândva: „Nu sunt complet nebun, dar sunt psihopat.” Freud și-a mărturisit „megalomania” în fața lui Martin Gayford, adăugând că avea o părticică a minții care „crede că e posibil ca lucrurile mele să fie cele mai bune din toată lumea și din toate timpurile”. Amis, Simenon și Freud au avut cu toții mame controlatoare și băgărețe, ceea ce poate fi relevant, dar nu neapărat.

Freud a dus mereu o viață pe două planuri: duci, ducese, membri ai familiei regale și prietene șic pe de o parte, gangsteri și agenți de

pariuri pe de alta. Clasele de mijloc erau în general disprețuite sau ignorate. Și manierele lui erau de două feluri: Freud era netulburat și dezinvolt în cercurile regale, fanatic când era vorba de buna creștere a copiilor lui, dar în același timp nespus de mojit și de agresiv. Făcea ce-i plăcea când îi plăcea și se aștepta să fie luat ca atare de ceilalți. Felul lui de-a șofa îl făcea pe Dom' Broscoi ⁴⁰ să pară un învățăcel neliniștit. Ataca oameni din senin și adeseori fără motiv. În copilărie, ca refugiat, își lovea colegii de clasă englezi fiindcă nu le înțelegea limba; ca octogenar, încă se încăiera prin supermarketuri. Odată l-a atacat pe iubitul lui Francis Bacon fiindcă acesta îl bătuse pe pictor – iar asta a fost o reacție nepotrivită: Bacon s-a înfuriat fiindcă era masochist și-i plăcea să fie bătut. Freud scria „cărți poștale otrăvite“, scrisori înfiorătoare de jignitoare, și amenința diverși oameni cu bătaia. Când Anthony d'Offay i-a închis o expoziție cu două zile mai devreme, a găsit un plic cu căcat în cutia de scrisori.

Într-o versiune a filozofiei eului, operăm cu toții la un moment dat pe o linie care unește polii gemeni ai episodismului și narativismului. Deosebirea este existențială, nu morală. Episodiștii simt și văd într-o foarte mică măsură legătura dintre diferitele părți ale vieții lor în desfășurare, au un simț mai fragmentar al eului și tind să nu creadă în conceptul de liber-arbitru. Narativiștii simt și văd o conectivitate constantă, dispun de un simț durabil al eului și recunosc liberul-arbitru ca pe instrumentul care le forjează eul și conectivitatea. Narativiștii se simt răspunzători pentru acțiuni și vinovați pentru eșecuri; episodiștii cred că se întâmplă un lucru, iar pe urmă un altul. În viața personală, Freud a fost cel mai pur exemplu de episodist din câte s-ar fi putut găsi. A acționat întotdeauna pe baza impulsului; s-a descris ca fiind „egocentric (...), dar (...) câtuși de puțin introspectiv“. Întrebat dacă se simțea vinovat fiindcă fusese un tată absent pentru numeroșii săi copii, a răspuns: „Absolut deloc.“ Când fiul lui Freud,

Ali, pe care absența pronunțată a tatălui său îl mâniase, s-a scuzat ulterior, în eventualitatea că propriul lui comportament provocase angoasele tatălui, Freud a replicat: „E frumos din partea ta că spui asta, dar lucrurile nu stau așa. Nu există liber-arbitru – oamenii pur și simplu fac ce trebuie să facă.” Freud îl citise pe Nietzsche, care ne considera pe toți „crâmpoșii ale sorții”. Episodismul lui se aplica unor chestiuni diverse, cum ar fi vremea (preferata lui era cea irlandeză, care se prezintă în multe forme imprevizibile în fiecare zi) și suferința („Urăsc jelirea, doliul și toate lucrurile astea – nu le-am făcut niciodată”). Ideea vieții de apoi i se părea „de-a dreptul oribilă” – poate și fiindcă imaginarea ei ar fi putut fi o dovadă de narativism. Deloc surprinzător, narativiștii tind să-i considere pe episodiști egoiști și iresponsabili, pe când episodiștii tind să-i considere pe narativiști plictisitori și burghezi. Din fericire (și în mod derutant), la cei mai mulți dintre noi tendințele acestea se suprapun.

Deși orice tablou poate fi văzut ca un episod furibund concentrat, fiecare artist poate – și trebuie – să fie și narativist, trebuie să vadă felul cum se leagă o mișcare a pensulei de următoarea și ce consecințe are fiecare dintre ele; felul cum se leagă trecutul de prezent și prezentul de viitor, felul cum există o poveste în desfășurare în orice tablou, ceea ce e, într-o mare măsură, rezultatul recursului la liberul-arbitru. Artistul trebuie să vadă și că, dincolo de asta, există o narațiune mai amplă: a autoinstruirii, a progresului real sau închipuit, a unei cariere artistice. *Bărbatul cu eșarfă albastră* de Marvin Gayford este o narațiune cu un singur episod: cele șapte luni petrecute ca model pentru tabloul cu acest titlu. Structurată sub forma unui jurnal, cu fiecare consemnare corespunzând unei mișcări a pensulei pe pânză, este una dintre cele mai bune cărți despre artă – și despre felul cum se face artă – pe care le-am citit. În timp ce Freud îl studiază pe Gayford, Gayford îl studiază pe Freud; la fel cum

portretul prinde contur pe șevalet, tot așa se întâmplă și în text. Gayford descrie spiritual procesul concret de pozare ca situându-se „undeva între meditația transcendențială și mersul la tuns”. Atâta doar că a nimerit pe scaunul celui mai exigent dintre frizeri. Invitat să se simtă în largul lui, el se așază cu piciorul drept peste stângul și procesul artistic începe. Cam după o oră, când se dă o pauză, există deja un contur în cărbune al capului lui Gayford pe pânză, iar Freud se prăbușește pe unul dintre celebrele maldăre de cârpe care-i împânzesc studioul. Când își reia locul pe scaun, Gayford întreabă dacă are voie să stea cu piciorul stâng peste dreptul. „Sub nicio formă”, răspunde Ford, „fiindcă s-ar schimba subtil poziția capului.” Și chiar e cazul să-l credem pe cuvânt. Gayford, al cărui portret a fost început în noiembrie, s-a trezit incomodat de haina grea de tweed și de eșarfă după ce ședințele de pozat s-au prelungit până în vară. Freud nu folosea niciodată modele profesioniste, dar le pretindea supunere de tip profesionist amatorilor. Totul se făcea în condițiile lui, chiar și atunci când modelul era un confrate pictor. David Hockney a calculat că-i pozase lui Freud „peste o sută de ore pe durata a patru luni”; la schimb, Freud i-a acordat lui Hockney două după-amiezi.

Gayford oferă o relatare intensă a unui proces intens – cel al felului în care se naște arta dintr-un amestec de instinct și control, ochi și creier, nervi, dubiu și rectificare constantă. El descrie felul cum mormăie și bombăne Freud în timp ce lucrează („Mda, poate – un pic”, „Așa!”, „N-n-nu, parcă nu”, „Un strop de galben”), felul cum oftează și se oprește, iritarea în fața greșelii și agitatea triumfătoare a pensulei după o serie de tușe reușite. Gayford e în același timp amuzant și onest cu privire la lucrurile prin care trebuie să treacă un model – emoția, pedanteriile rușinoase (el, de exemplu, își face griji pentru părul din urechi), disconfortul și plictiseala. Un mare avantaj colateral

– cu atât mai mult pentru un critic de artă – îl reprezintă atractivitatea, valoarea și calitatea lucrurilor pe care le spune Freud fie la șevalet, fie la masă. Există o mulțime de bârfe despre viața și vremurile lui, iar Freud vorbește în voie despre ambiții și proceduri. Dar și despre pictorii pe care-i admiră (Titian, Rembrandt, Vélasquez, Ingres, Matisse, Gwen John) sau care nu-i plac: Leonardo da Vinci („Ar trebui să scrie cineva o carte despre cât de prost a fost Leonardo da Vinci ca pictor”), Rafael și Picasso. I-l preferă pe Chardin lui Vermeer, iar pe Rossetti îl respinge atât de violent, încât te-apucă mila. Acesta nu e doar „cel mai rău dintre prerafaeliți” (Burne-Jones râsuflă ușurat), ci și „echivalentul în pictură al unei guri care pute”.

Freud a fost întotdeauna un pictor al Marilor Interioare. Până și caii lui de acasă sunt pictați în grajduri; și chiar dacă a fost curatorul unei foarte atrăgătoare expoziții Constable la Paris în 2003, vegetația pe care a zugrăvit-o era fie în ghivece, fie vizibilă de la fereastra studioului. Tematica lui a fost „integral autobiografică”. Verdi a spus cândva că „a copia adevărul poate fi un lucru bun, dar a-l inventa e mai bine, mult mai bine”. Freud n-a inventat; n-a creat alegorii; n-a fost niciodată generalizant sau generic; a pictat doar imediatul – aici și acum. Se considera biolog, după cum pe bunicul lui, Sigmund, îl considera un zoolog eminent, nu psihanalist. Îi plăcea „arta care seamănă prea mult cu arta”, tablourile care erau suave, „rimate”, menite să-l măgulească fie pe subiect, fie pe privitor, precum și cele care zugrăveau „sentimente prefăcute”. Nu voia „niciodată culori frumoase” în operă și cultiva un „antisentimentalism agresiv”. Când există mai mult de o persoană în tablou, fiecare este separată, izolată: indiferent dacă una citește din Flaubert și cealaltă alăptează, indiferent dacă amândouă sunt goale și stau întinse pe același pat. Există doar contiguitate și niciodată interacțiune. Freud a admirat nespus *Tânăra învățătoare* a lui Chardin, în care cei mai mulți văd una

dintre imaginile cele mai tandre (și mai frumos colorate) ale interacțiunii umane; lui Freud i-a plăcut în primul rând fiindcă învățătoarea avea urechea cel mai bine pictată din istoria artei. A admirat „ghidușia” din lucrările pictorilor și a găsit-o la Goya, Ingres și Courbet, deși încercările lui de-a fi ghiduș sunt în general nereușite. Cu toată inteligența lui Freud, când îi vine o „idee” în pictură, e de obicei proastă și stângace. Femeia goală cu două jumătăți de ou fierț în partea din stânga față (femeie-pântec-ouă; femeie-sâni-sfârcuri-gălbenușuri) e grosolană și imatură. *Pictorița și modelul* prezintă o Celia Paul îmbrăcată și arătând cu pensula spre penisul modelului, pe când piciorul ei drept gol face să țâșnească vopsea dintr-un tub aflat pe podea. Pe lângă asta, ambiguitățile vizuale din filmele cu James Bond par sofisticate.

La început, Freud a pictat cu o precizie de tip Memling, cu fiecare fir de păr și fiecare geană bine individualizată, cu o paletă ușoară și un ochi (comparativ mai) blând. Pe urmă, trecând de la părul de samur la cel de mistreț, tușele pensulei s-au lățit, tonurile au devenit mai cenușiu-cafenii și mai verzi, pânzele mai mari; chiar și unele modele au luat proporții, culminând cu enormul Leigh Bowery și cu inspectoarea de asigurări Sue Tilley (ajunsă cea mai grasă celebritate feminină după Tessie „Două Tone” O’Shea). Lui Freud îi plăcea să-și sublinieze incorigibilitatea, instinctul de-a face pe dos față de cum i se spunea; iar de câteva ori în interviuri a pus această comutare artistică majoră pe seama faptului că era elogiât pentru desenele care stăteau la baza tablourilor. Acesta ar fi motivul pentru care, imperios în perversitate, Freud s-ar fi hotărât să nu mai deseneze și să picteze mai liber. Explicația pare greu de crezut, dată fiind admirația lui pentru marii desenatori de tip Ingres și Rembrandt. Mai mult, niciun artist atât de serios ca Freud nu și-ar permite, oricât i-ar plăcea să-și etaleze spiritul de contrazicere, să se lase controlat stilistic de critică, inclusiv

de cea favorabilă. Însă explicația ne distrage atenția de la motivul mai adevărat, pe care de asemenea l-a recunoscut: influența lui Francis Bacon. Freud își trăia viața instinctiv, dar picta cu un control total; Bacon trăia la fel, dar părea să-l întreacă pe Freud prin aceea că picta tot instinctiv, în viteză, fără desene preliminare, întâmplându-i-se uneori să termine câte-un tablou în fiecare dimineață. Unora comutarea stilistică a lui Freud li s-a părut îngrijorătoare sau chiar mai rău: Kenneth Clark, un admirator din primii ani, i-a scris lui Freud, sugerându-i că suprima cu bună știință tocmai ceea ce făcea din opera lui ceva remarcabil. „Nu l-am mai văzut de-atunci“, îi spune Freud lui Gayford. Încă o aruncare de pe stânca lui Tiberius.



Dormitor de hotel de Freud. Detaliu cu Caroline Blackwood

Tușele mai libere nu au dus la creșterea vitezei de lucru („Problema lui Lucian Freud”, a remarcat odată tăios Bacon, „e că este din cale-

afară de prudent.”) Dar i-au schimbat felul cum zugrăvea carnea. De atunci încolo, chiar și când a pictat oameni tineri, cu pielea netedă, el a scos în evidență vulnerabilitatea cărnii, „potențialul de fleșcăire și de scofâlcire”, după cum spune Gayford. Unii erau de părere că procedase așa de la bun început. Scriind despre portretele lui Freud într-un *New York Review of Books* din 1993, Caroline Blackwood le-a privit mai degrabă ca pe niște „profeții” decât ca pe „instantanee ale modelului surprinse pe pânză, într-un moment istoric specific”. Ea a adăugat că tablourile pentru care pozase o „consternaseră”, în timp ce „alții se întrebau nedumeriți de ce trebuise Freud să picteze o față care își păstrase aerul copilăros ca pe o femeie atât de întristător de bătrână”. Blackwood avea de ce să fie indignată împotriva fostului ei soț (nu în ultimul rând, fiindcă acesta se culcase cu fiica lor adolescentă), dar această acuzație pare fără temei. Dacă ne uităm acum la portretele lui Blackwood, lucrul care ne frapează nu e îmbătrânirea prematură, ci angoasa și fragilitatea. Gayford crede că al doilea stil al lui Freud ține exclusiv de condiția noastră muritoare. În autoportrete, scrie el, Freud „folosește aproape cu entuziasm semnele îmbătrânirii și ale trecerii timpului”; iar „atitudinea față de alte modele e în acest fel aceeași cu atitudinea față de sine”. Posibil; dar mă întreb dacă nu cumva e mai mult o chestiune de stil și tehnică decât ceva legat de un mesaj-nu-tocmai-subtil despre condiția noastră muritoare. Aceasta a fost metoda pe care Freud a pus-o la punct în încercarea de-a exprima natura și esența modelului, indiferent dacă picta o tânără în pielea goală sau pe regina Angliei la optzeci de ani și cu toate hainele pe ea. Cât despre numeroasele autoportrete ale lui Freud, ceea ce atrage atenția e nu atât decăderea lor zugrăvită zglobiu, cât mai ales caracterul lor autoomagial, poziția implicită a artistului-ca-erou. Cel mai rău dintre ele este *Pictorul surprins de o admiratoare goală*, un alt tablou „de idei” al lui Freud. El prezintă un model dezbrăcat pe podeaua neacoperită a studioului, care se agață

de glezna și de coapsa lui Freud, de parc-ar vrea să-l împiedice să ajungă la șevalet. Se prea poate ca intenția să fie glumeață, dar rezultatul e, într-un fel, deopotrivă ștângăresc și găunos. Și poate că un alt motiv al nereușitei e faptul că avem aici o rară încercare de-a prezenta interacțiunea în loc de contiguitate.



Pictorul surprins de o admiratoare goală (*detaliu*) de Freud

Blackwood are dreptate când spune că stilul de portretizare al fostului ei soț nu e măgulitor – Freud nici nu și-a propus așa ceva. Dar chiar și așa, e întru câtva șocant când, după ce ne uităm bine la tablourile lui, ne întoarcem spre fotografiile multora dintre modele (plus gură-cască și chibiți) făcute de Bruce Bernard și David Dawson în *Freud la lucru* (2006). Cât de suplu și de erotic e de fapt corpul omenesc, îți spui, și ce culoare frumoasă are. Nu-i așa că inspectoarea de asigurări arată bine și nu-i așa că regina se prezintă minunat la vârsta ei? – la drept vorbind, e remarcabil cât de puține riduri are. Numai că fotografia a fost din capul locului o artă măgulitoare – la fel cum era și portretistica pe vremuri. Odinioară (și în anumite părți ale lumii) exista un contract nescris între pictor și model, fiindcă acesta din urmă plătea. Acum modelul plătește doar în cazul în care cumpără tabloul; și în orice caz, Freud ar nesocoti un asemenea contract nescris, chiar dacă ar crede că există.

Artiștii pot să se înșele cu privire la arta lor: Gayford ne spune, de exemplu, că scopul lui Freud „este să creeze tablouri cât mai neplauzibile cu putință, ca și cum ar fi fost făcute de alți artiști”. Mai mult ca sigur că e vorba de-o amăgire necesară, menită poate să-i păstreze atenția și ambiția la aceleași cote. Însă de cele mai multe ori artiștii știu mai bine decât noi ce pun la cale. Scopul lui Freud n-a fost niciodată să slujească sau să copieze natura, ci s-o „intensifice” până când dobândea atâta forță, încât înlocuia originalul. Prin urmare, „o asemănare bună” este irelevantă pentru „un tablou bun”. Ideea legată de portrete, i-a spus cândva Freud lui Lawrence Gowing, „a provenit din nemulțumirea față de portretele care semănau cu oamenii. Aș vrea ca portretele mele să fie *despre* oameni, nu *ca* ei... Din punctul meu de vedere, *vopseaua* e persoana.” Un model (care a preferat să rămână anonim) mi-a spus că Freud îl abordase spunându-i: „M-ar interesa să pictez *dinspre* tine.” Lui Gayford i-a zis, în legătură cu

portretul lui: „Ești aici ca să-l ajuți” – ca și cum modelul ar fi un soi de idiot util, prezent la locul faptei cât timp artistul își atinge scopul mai amplu.

Aici lucrurile se pot rafina sau se pot complica inutil. E de presupus că lucrul pe care-l dorește pictorul e ca în momentul când privitorul ajunge în fața portretului unui model pe care-l cunoaște, să spună: „Da, este el/ ea și ceva în plus”. Abia atunci se va fi realizat „intensificarea”. Însă „asemănarea” nu a fost, și nu poate fi, abandonată – în fond, la ce bun celebra intensitate a privirii lui Freud, dacă nu să ne facă să vedem mai clar decât alții? Am reacționa oare în fața unui tablou spunând ceva de genul „A, e formidabil – nu seamănă deloc cu el/ea, de fapt seamănă cu altcineva, dar partea tare este că e o versiune mai intensă”? Bănuiesc că nu. Întrebarea se întretaie cu o alta: în ce măsură redă portretul caracterul modelului, în ce măsură acționează el ca o asemănare morală? Gayford are dreptate să susțină că reacționăm în fața unui Van Eyck, a unui Tițian sau a unei statui din Egiptul antic „fără să știm nimic despre personalitatea modelului”. (Și fără să știm dacă există sau nu o „asemănare” cu originalul.) Însă felul cum citim acel Van Eyck sau Tițian nu pune între paranteze personalitatea: nu-l vedem doar ca pe o dispunere a vopselei. O parte a întâlnirii va fi despre descifrarea a ceea ce ne spune această înlocuire sau imitație pictată despre originalul care a murit de mult. Când ne uităm la un portret foarte mare – *Louis-François Bertin* al lui Ingres, să zicem –, îi subînțelegem asemănarea cu originalul și (lăsând deoparte gândurile noastre pur estetice) reacționăm ca și cum *Monsieur Bertin* s-ar afla în fața noastră în carne și oase. Din acest punct de vedere, vopseaua chiar *este* persoana.

Cartea lui Martin Gayford este despre un artist care era întâmplător bărbat; cartea lui Geordie Greig este despre un bărbat care era întâmplător artist. Wikipedia spune, apropo de Greig, că „unii membri ai familiei lui fac parte din suita regală de trei generații”. După ce-a editat *Tatler* și *Evening Standard*, el este acum, ca editor al lui *The Mail on Sunday*, în suita lui Rothermere. Însă presupun că mai importanți pentru el au fost anii din suita mult mai exigentă a lui Freud. Greig a petrecut mulți ani încercând răbdător să devină membru – împrietenindu-se cu alți artiști în drum spre trofeul cel mare –, înainte să recurgă la șiretlicul care i-a înlesnit intrarea. A slujit în suita lui Freud în ultimii zece ani din viața pictorului și, după cum singur ne spune, „i-a câștigat încrederea”. A făcut-o atât de bine, încât fotografia de pe coperta a patra a volumului *Mic dejun cu Lucian* îl arată pe pictor pregătindu-se să zâmbească – o realizare rară, dat fiind că Freud își perfecționase cu mult în urmă o încredințare de granit ori de câte ori îndrepta cineva un aparat foto spre el. Cartea lui Greig e mai consistentă decât dă impresia – nu avem doar micul dejun, ci și cafeaua, ba chiar și un prânz ușor. Când va veni vremea cinei – biografia completă –, autorul ei va avea de ce să-i fie recunoscător lui Greig, care a obținut acces la prietenele timpurii (și acum nonagenare) ale lui Freud, la modele, amante, copii și la toți cei pe care moartea pictorului i-a făcut să-și dea drumul la gură. Dacă Freud însuși va fi simțit că avusese încredere în cine nu trebuia e o altă chestiune. Cartea lui Greig va dăuna cu siguranță reputației personale a lui Freud. Dar cred că va dăuna și felului cum ne uităm la unele dintre tablourile lui, ba poate chiar tablourilor în sine – cel puțin până când vor avea parte de o nouă generație de privitori.

La un moment dat, Greig sugerează (absolut plauzibil, după părerea mea) că nudurile lui Freud ar putea fi legate de cele ale lui Stanley Spencer; însă Freud îl pune la punct, lovind în „sentimentalismul lui

Spencer și neputința lui de-a observa“. Dacă-ș fi fost în locul lui Greig, poate că l-aș fi oferit pe Egon Schiele pe post de înaintaș vienez, date fiind postúrilor ginecologice, tușele libere și coloritul (vezi, de exemplu, *Autoportret cu umăr ridicat și dezgolit*). Însă aș fi fost trimis și eu la colț: Freud îi considera pe Klimt și pe Schiele drept niște senzaționaliști fățarnici. Mă îndoiesc că pe Freud l-ar acuza mulți de fățarnicie sau i-ar pune la îndoială sinceritatea cu care reafirmă constant că rolul artistului este să spună adevărul. Însă nu e doar asta. După cum a scris Amis, „Să pompeze poezii în inima omului/ Sau s-o turtească?“ Probabil că nici una, nici alta. Acuzația împotriva lui Freud ar fi că e un turtitor de inimi, mai cu seamă în nudurile de femei, care sunt partea cea mai discutabilă a operei lui. Ele au o sexualitate orgolioasă și frustă, de adevăr azvârlit în față. Femeile lui Freud stau pregătite ca pentru control: Celia Paul, „o femeie foarte, foarte pudică“, potrivit propriei sale declarații, a avut impresia, pozând (sau mai degrabă stând întinsă) pentru Freud, unei experiențe „de-a dreptul clinice, aproape ca și cum m-aș fi aflat pe o masă de operație“. Bărbații lui Freud rămân în general cu hainele pe ei, iar ceea ce atrage atenția la ei e chipul; femeile lui Freud își scot în general hainele (sunt silite s-o facă), iar ceea ce ne atrage atenția la ele e vaginul. Animalele lui Freud, cărora li se permite să-și ascundă organele genitale, ies cel mai bine – dar e adevărat că Freud a mărturisit că avea „o legătură cu caii, cu toate animalele, aproape mai bună decât cu oamenii“.

Se pun două probleme aici. Prima e tehnică sau fiziologică. Există multe diferențe între organele genitale ale oamenilor, însă aceste diferențe nu sunt expresive; ele nu duc nicăieri. Iată de ce portrețiștii acordă de obicei o mai mare atenție figurii – „marea pânză a inimii“, cum i-a spus Lorrie Moore –, care este expresivă și duce undeva: la existența unui simț al prezenței și al esenței individuale, chiar dacă

esența aceasta este schimbătoare. A doua problemă e interpretativă, iar aici autobiografia, dacă nu e ținută deoparte, poate să treacă prin filtru și să păteze. Există ceea ce numim privirea bărbătească în artă, iar dincolo de ea există privirea freudiană. Tablourile cu femei goale ale lui Freud nu sunt câtuși de puțin pornografice; ele nu sunt nici măcar erotice. Doar un elev cu mari tulburări psihice ar reuși să se masturbeze în fața unui album cu nuduri ale lui Freud. Pe lângă ele, *Originea lumii* de Courbet pare suavă. Problema care se pune e în ce fel sunt aceste lucrări autobiografice – dat fiind că toată opera lui Freud e așa –, iar aici intră în scenă biografia.

Știm de mulți ani tot felul de întâmplări legate de Freud și de femei. Că au fost multe; că artistul s-a însurat de două ori; că avea nenumărați (chiar așa e termenul) copii: a recunoscut paisprezece, dar e posibil să fi avut de două ori mai mulți (considera toate formele de contracepție „înfiorător de promiscue”). În general, femeile lui erau șic și – tot în general – adolescente când le cunoștea. Freud a fost întotdeauna un star – irezistibil, misterios, celebru, intens, plin de vitalitate. O iubită i-a spus lui Greig: „Era ca viața însăși.” O alta a declarat: „Când nu era acolo, parcă nu mai aveam lumină. Pe de altă parte, îi făcea pe toți cei care se aflau lângă el să se simtă mai iluminați și, într-un fel, mai vii și mai interesanți.” Până aici, toate bune (eventual): artistul primejdios de magnetic, în al cărui câmp de forță sunt atrase femeile, e un trop vechi de secole. Și chiar există momente când insistența cu care Freud vrea să trăiască doar în condițiile fixate de el, cu ceilalți adaptându-se corespunzător, are o latură comică. Iată o poveste care firește că înseamnă ceva pentru el, din moment ce i-o spune atât lui Gayford, cât și lui Greig, fără mari variațiuni:

De exemplu, îmi place spanacul servit fără ulei sau unt. Dar chiar și așa, îmi închipui că, dacă femeia de care m-am îndrăgostit ar găti spanacul cu ulei, mi-ar plăcea și în felul ăsta. Aș savura în același timp micul gest eroic de a-mi plăcea o mâncare de care de obicei nu mă ating dacă mi se servește așa.

Dacă asta era ideea lui Freud despre compromisul eroic pe care-l face un bărbat când se îndrăgostește de-o femeie, nu e de mirare că doamnele din înalta societate londoneză n-au văzut în el un ginere potrivit.

Însă Freud, care nu-și impunea niciun fel de limite, era mai mult decât un simplu afemeiat. Era priapic și nici nu cucerea bine o femeie că începea să umble după alta, pretinzând totuși ca prima să rămână disponibilă. Caroline Blackwood, a doua lui soție, îl considera „prea sumbru, controlator și iremediabil infidel” – nu că Freud ar fi recunoscut noțiunea de „fidelitate” din capul locului. Dacă lucrurile acestea dureau, ghinion; femeile n-aveau decât să meargă mai departe. În același timp, Freud avea apucăturile sexuale ale unui sadic: două dintre fostele lui iubite povestesc, fără să știe una de alta, despre felul cum le răsucea sfârcurile și le plesnea peste sâni. Însă cel mai distrugător avocat al acuzării pe care-l aduce Greig este Victor Chandler, un agent de pariuri trecut printr-o școală bună și topind astfel într-o singură persoană contrastul dintre „sus” și „jos” la care Freud ținea atât de mult. Chandler îl „adoră” pe Freud, ceea ce nu-l împiedică să spună cele mai urâte două povești despre el. În prima, el și Freud – care se îmbătase deja – s-au dus să ia masa la River Café. La sosire, în fața lor erau două perechi de evreice din nordul Londrei. „Lucian putea să fie foarte antisemit”, și-a amintit Chandler, „ceea ce era ciudat.” Lui Freud nu i-a plăcut parfumul femeilor și le-a strigat:

„Nu pot să sufăr parfumul! Femeile ar trebui să miroasă a un singur lucru: a pizdă. Ba chiar ar trebui să fabrice un parfum căruia să-i spună pizdă.”

Cu altă ocazie, Freud și Chandler au vorbit despre femei:

În discuția pe care am avut-o, mi-a spus că avea nevoie de sex ca să rămână viu. Asta era atitudinea lui față de viață: nevoia de a-și face de cap. Cred că avea nevoie să le domine pe femei în anumite feluri. Vorbea despre tot. Într-o noapte, am avut o discuție lungă despre sexul anal. Mi-a spus că, până nu făceai sex anal cu o fată, nu puteai spune că ți s-a supus cu adevărat.

Ce-i asta, mă rog? Doar o bârfă scoasă parcă din paginile lui *The Mail on Sunday* și menită să distrugă reputația unui mare artist? Cred că e mai mult decât atât. Oricât de puțin am crede că biografia influențează interpretarea pe care-o dăm tablourilor, odată ce știm aceste două povești nu mai putem să le „ne-știm”, iar ele par să schimbe – sau, pentru unii, să confirme – modul cum trebuie citite nudurile de femei. Unii bărbați și multe femei sunt, și au fost întotdeauna, jenate și chiar îngrețoșate de ele. Sunt nuduri care par reci și nemiloase – mai degrabă tablouri ale cărnii decât ale femeilor. Iar când ochiul se mută de la mâinile și picioarele desfăcute la față, ce expresie au femeile lui Freud? Chiar și în tablourile timpurii, de dinaintea pensulelor din păr de mistreț, femeile par angoasate; mai târziu, ele arată în cel mai bun caz inerte, pasive și exsangvinate, iar în cel mai rău, îngrozite și panicate. E greu să nu te-ntrebi: Sunt acestea figura și corpul unei femei supuse mai întâi prin sodomizare și apoi prin pictare? Întrebat de ce-i displăcea Rafael atât de mult,

Freud a răspuns că, deși făcuse unele lucruri minunate, „cred că nu pot să-i sufăr personalitatea”.

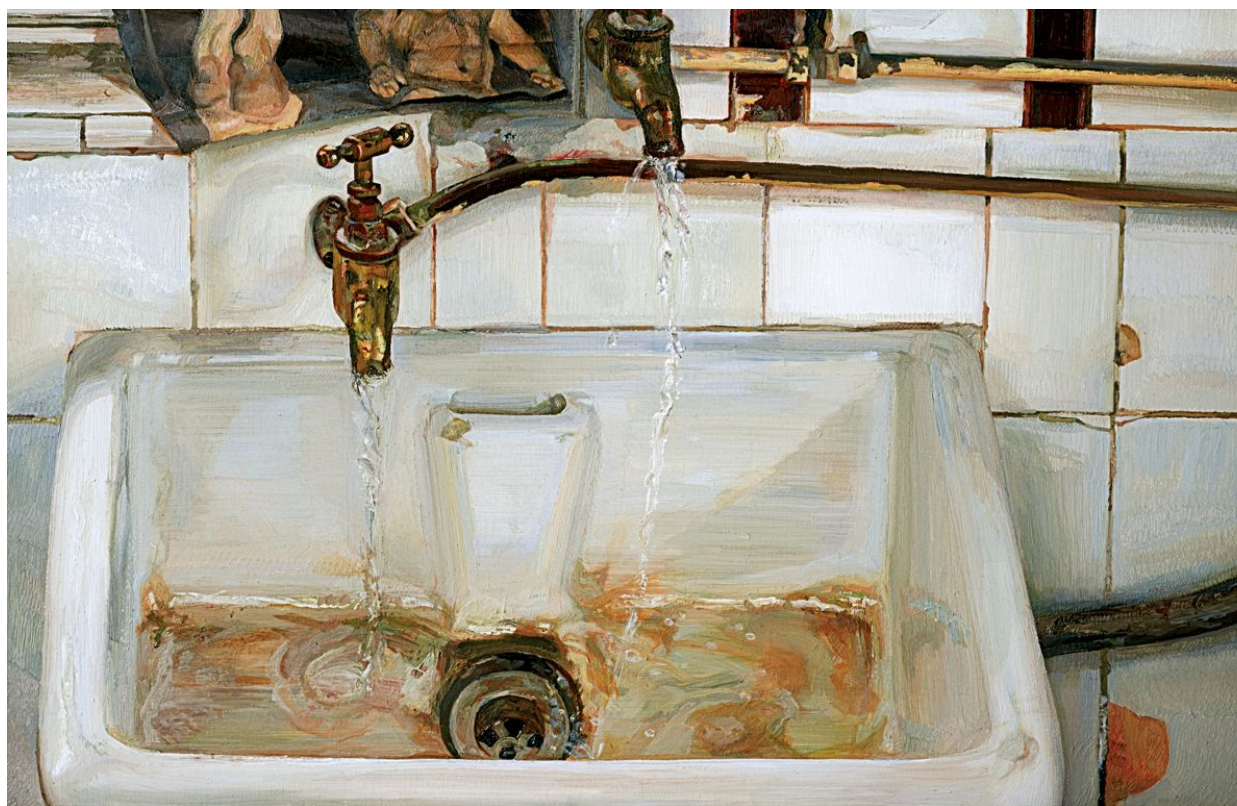
Se spune uneori despre afemeiații irecuperabili că au amante fiindcă n-au amice. (Am dat pentru prima dată peste această butadă într-o biografie a afemeiatului Ian Fleming, care l-a cunoscut și l-a detestat cordial pe Freud – care l-a detestat și el.) François Mauriac, în marele lui roman despre invidia literară *Ce qui était perdu* ⁴¹, formulează mai subtil și mai sugestiv: „Cu cât un bărbat cunoaște mai multe femei, cu atât mai rudimentară devine ideea pe care și-o face în general despre ele.” Fraza a fost scrisă în 1930, dar e relevantă și astăzi. Deși Freud picta foarte încet, o făcea zi și noapte și aduna multe lucrări. Artistul se repeta inevitabil, iar lucrul ăsta se vedea cel mai bine în felul cum le pune să stea pe femei. Cu toate că de obicei nu ținea cont de mesajele fanilor, într-o zi a primit o scrisoare de la o avocată (de culoare) care l-a întrebat de ce nu pictase niciodată negri. Freud a răspuns la scrisoare, a primit provocarea și a pictat-o pe femeie. Poziția e la mintea cocoșului: femeia e goală, cu coapsele desfăcute ca pentru control, cu capul spre fundal și într-o poziție incomodă. E un tablou de mâna a doua. Freud l-a intitulat *Avocata neagră*.

Biografia infectează și alte tablouri sau mai bine zis ne face să ne ajustăm citirile anterioare. De pildă, eu, unul, îmi închipuisem dintotdeauna că tablourile cu bătrâna mamă a lui Freud în rochiile ei elegante erau lucrări blânde, tandre, asemănătoare ca spirit celor în care își pictase Hockney părinții ajunși la bătrânețe. Biografia corectează și această interpretare. Încă din copilărie, pe Freud l-a dezgustat interesul pe care i-l arăta mama lui (făcea lucruri oribile – de pildă, îi ducea mâncare când era sărac) și a ținut-o la distanță toată viața. Când tatăl lui a murit, ea a luat o supradoză. I s-au făcut spălături stomacale, dar răul cel mare fusese înfăptuit, așa că femeia a

ajuns o umbră a ceea ce era odată. Abia atunci – când am putea spune că viața a supus-o prin sodomizare – a început Freud s-o picteze. Și, după cum a spus chiar el, devenise „un model bun” fiindcă își pierduse interesul pentru el. Carolei Zentner, verișoara lui Freud, i s-a părut „cumplit de morbid” că artistul „picta pe cineva care nu mai era persoana de altădată (...) fiindcă, deși până la urmă era vie din punct de vedere fizic, nu se putea spune același lucru din punct de vedere mintal”. Contează acest lucru? Artiștii nu au scrupule, își aleg subiectele de unde pot și așa mai departe. Ei bine, cred că în acest context contează, fiindcă tablourile în discuție se prezintă ca niște portrete afectuoase ale Mamei Mele Dragi și prin urmare exemplifică tocmai ceea ce detesta Freud: fățarnicia.

Poate că, în timp, toate acestea nu vor mai avea importanță. Artă tinde, mai devreme sau mai târziu, să se desprindă de biografie. Ceea ce unei generații i se pare aspru, abject, neartistic și rece generației următoare i se pare o viziune autentică și chiar frumoasă a vieții și a felului cum ar trebui reprezentată – mai bine zis, intensificată. Cu două sau trei generații în urmă, nudurile lui Stanley Spencer șocau multă lume. Un omuleț stând gol lângă niște femei – ba chiar soții – voluminoase, ale căror sâni respectau legea gravitației. Acum, asemenea tablouri par – ei bine, da – lucrări blânde, tandre, și totodată o descriere autentică a șăgălniciei pe care-o degajă iubirea și pofta trupească. Va ajunge oare Freud să fie văzut drept cel mai mare portretist al secolului douăzeci? I se vor părea nudurile lui generației viitoare la fel cum ni se par nouă acum cele ale lui Spencer? Sau regretul lui Kenneth Clark față de schimbarea timpurie de stil a lui Freud va părea răzbunat? În ce mă privește, cred că micul portret pe care i l-a făcut Freud lui Francis Bacon e mai mare decât monumentalele lui studii avându-l ca subiect pe Leigh Bowery. De asemenea, îmi doresc ca Freud să fi pictat mai multe chiuvete, mai

multe ghivece, mai multe frunze, mai mulți pomi. Mai multe locuri ale nimănui, mai multe străzi. Artiștii sunt ceea ce sunt, ceea ce pot și trebuie să fie. Însă chiar și așa, îmi doresc ca Freud să fi ieșit mai mult.



Doi luptători japonezi lângă o chiuvetă *de Freud*

Hodgkin: cuvinte pentru H.H.

Henry James spunea: „Pictorii au o mare neîncredere față de cei care scriu despre tablouri.” Flaubert spunea: „Explicarea unei forme artistice printr-o alta e o monstruozitate. N-o să găsiți niciun tablou bun în toate muzeele lumii care să aibă nevoie de comentariu. Cu cât există mai mult text în catalogul unei galerii, cu atât tabloul e mai prost.” Degas credea că „nu e nevoie de cuvinte: faci *hm*, *ha* sau *aha* și ai spus tot”. Matisse zicea: „Artiștilor ar trebui să li se taie limba.”

Cu toate astea, Henry James a scris multe cuvinte publice despre pictură. Flaubert a scris multe cuvinte private, în scrisori și jurnale. Îi știa pe colecționarii francezi de artă la fel de bine ca Stendhal și pe cei din restul Europei mai bine decât Goncourt și Baudelaire. Un lucru frapant al însemnărilor lui despre artă este că sunt lipsite aproape total de ceea ce noi apreciem drept „judecăți”. Mai bine zis, Flaubert face însemnări și descrieri ale tablourilor care-i plac, iar aceste însemnări constituie judecata.

Howard Hodgkin este un pictor pentru scriitori. Mai mult decât oricare alt artist englez contemporan, el le-a atras atenția celor deprinși să spună povești, să descrie, să imagineze, să explice. Tablourile lui au adeseori titluri care par să implice o narațiune. Și totuși, iată paradoxul: se întâmplă foarte rar să vezi sau să desprinzi vreo narațiune din aceste tablouri. Uneori Hodgkin ne provoacă. Iar scriitorilor le place să fie provocați. La fel cum le place să invidieze alte forme de artă.

Individia scriitorilor față de alte forme de artă are a face de obicei cu caracterul nemijlocit al acestor forme. Muzica este forma cea mai invidiată, fiind în același timp cea mai abstractă și directă: de la suflet la suflet, fără intervenția greoaie a cuvintelor. Pesemne că autorii dramatici îi invidiază pe compozitorii de operă dat fiind felul cum trece opera la subiect: poți să ai echivalentul unui deznodământ după cinci acte în actul întâi, iar pe urmă în altul și în altul – în fiecare act, ba chiar în fiecare scenă. Pictorii sunt invidiați fiindcă arta lor combină mijloace de expresie și expresia însăși în același act și loc – restrâns, dar cu atât mai puternic. Scriitorii se gândesc foarte rar dacă invidia funcționează și invers: dacă un pictor al cărui tablou are parte de o privire de cinci secunde din partea unui vizitator de galerie care simulează interesul comercial ar putea să fie invidios pe timpul pe care-l petrece cititorul în compania scriitorului. Redon a declarat literatura „cea mai mare artă”.

Picturile lui H.H. nu sunt narațiuni. Ele sunt în cea mai mare parte amintiri. Însă nu e vorba de o emoție recuperată în liniște. Mai

degrabă de o emoție recuperată în intensitate. În acest sens, picturile lui sunt te trimit cu gândul la lumea operei.

Lui Flaubert îi plăcea să imite oameni. Unul dintre numerele lui preferate era imitarea unui pictor foarte puțin important din Rouen pe nume Melotte, al cărui tic principal era să facă un arabesc cu mâinile – ca un dublu S – ori de câte ori rostea cuvântul totemic *artistique*.

Edinburgh, septembrie 2002: cuvinte neauzite. Expoziție în sălile cu pereți albaștri de la Scottish Gallery of Modern Art, organizată în cinstea lui H.H., care împlinește șaptezeci de ani. Jos rulează un film de douăzeci de minute în care artistul vorbește despre opera lui, pe când sus expoziția are două secțiuni. Între ele se găsește o casă a scărilor deschisă, care poartă vocea artistului în sus. Vocea se ia după tine când treci prin dreptul scării și pătrunde în galerii. Însă din cauza amplificării și a ecoului, nu înțelegi ce se spune. Vocea lui H.H. nu e doar decorporalizată, ci și delexicalizată; singurul lucru care rămâne e tonalitatea. După o vreme, începe să ți se pară un lucru normal.

Romanele lui Flaubert, îndeosebi *Doamna Bovary*, au fost comparate cu lucrările unor pictori realiști cum ar fi Courbet. În realitate, romancierului îi displăcea profund Courbet: din cauză că era doctrinar, din cauză că anexa teorii tablourilor pe care le picta și din cauza insistenței cu care-și explica opera, însoțindu-și imaginile cu

cuvinte. Dar și din cauză că „nu avea frica aceea sacră în fața formei”.
Arta se naște din tensiunea dintre iubire și frică.

Academia Regală, septembrie 2002. Câteva săptămâni AR își pune la dispoziție spațiul mai multor galerii comerciale. Majoritatea preferă să-și scoată în evidență cele mai tinere talente, iar rezultatul inevitabil e o cacofonie vizuală. Bine măcar că o parte dintre recente ortodoxii ale ultimelor decenii par să se dizolve. Unii artiști tineri au încercat chiar și să picteze – cu o pensulă sau ceva asemănător, pe o suprafață plană sau ceva asemănător, cu vopsea sau ceva asemănător. Asta deși mulți dintre ei, simțindu-se poate nesiguri, au dat o mână de ajutor și și-au împodobit porțiunile pictate și mute cu cuvinte explicative. Dau peste criticul Andrew Graham-Dixon și discutăm despre acest reviriment ezitant. Dar nu crezi, sugerez eu, că e posibil ca o parte din tinerii ăștia să fi observat că forma asta de artă e deja practică – de câteva secole, de fapt? Graham-Dixon chicotește în fața naivității mele: „A, pe *ei* trecutul n-are ce să-i învețe.”

În inima Academiei se află un spațiu octogonal ai cărui pereți sunt zugrăviți în același albastru închis și strălucitor ca la expoziția de la Edinburgh. Pe ei sunt expuse opt tablouri mici de H.H. – un centru potolit, grav și incandescent în vacarmul din jur. O prietenă scriitoare și-a descris astfel reacția: „Tablourile au sărit de pe pereți la mine și mi-au spus: «Asta trebuie să fie arta»”.

Tot la Academie, îi spun lui H.H.: „Ai folosit exact același albastru ca la Edinburgh“. Îmi răspunde: „Nu e *chiar* același albastru.“

În anii de când îl cunosc, a spus adeseori cât de izolat se simte ca pictor în aceste timpuri și pe aceste insule. Alții, ca Lucian Freud, l-au prezentat ca înotând contra curentului și a modei –, deși era clar că Freud savura mai mult acest sentiment. Singurul pictor englez important care nu pare să-și fi exprimat indignarea împotriva felului cum e marginalizată pictura este veșnic solarul (și veșnic popularul) David Hockney. Dar cât de vremelnică pare acum delimitarea aceea. Iar când viitorul se va uita în urmă la a doua jumătate a secolului XX din Anglia, cu siguranță că o va considera o perioadă dominată de pictori: Bacon, Freud, Hockney, Hodgkin, Riley (plus Caulfield, Auerbach, Hitchens, Aitchison, Uglow...).



Zăpadă alpină de Hodgkin

La drum cu H.H. Am fost tuspatriu – H.H., partenerul lui, Antony, soția mea, Pat, și cu mine – în Maroc, în India și, câțiva ani la rând, în mici orașe italiene cu muzee de artă bune. Eu am fost organizatorul, Antony traducătorul, H.H. artistul invitat, iar Pat muza – roluri jucate pe jumătate în serios. Tot eu am ținut și jurnalul expediției:

Taranto, aprilie 1989. H.H. vede un prosop negru de mână în vitrina unei mercerii de pe timpuri. Intrăm toți patru. Vânzătorul ne aduce un prosop de mână negru.

„Nu”, spune Howard, „nu-i la fel de negru ca ăla din vitrină.” Vânzătorul scoate alt prosop, respins în același fel, pe urmă altul, pe urmă altul. Suntem în Italia, lucrurile se desfășoară încet și totul poartă pecetea bunei-dispoziții; vânzătorul nu dă nici cel mai mic semn de nerăbdare. Asta nu e valabil și pentru mine. Între timp, H.H. a respins șapte sau opt, pentru Dumnezeu, iar acum îl roagă pe vânzător să aducă prosopul original din vitrină. Vânzătorul se contorsionează ca să ajungă la el. După ce pune obiectul pe tejghea, văd imediat ceea ce n-aș fi văzut în prezența nimănui altcuiva: prosopul e într-adevăr un picușor mai negru decât toate celelalte. Se face vânzarea.

Culorile pereților pe care și-a expus H.H. tablourile: alb, ou de rață, gri-porumbel, verde, auriu, ultramarin.

Albastru. Bologna, noiembrie 2002. Străbatem o piață mărginită de arcade în căutarea cinei. Trecem pe lângă un mic magazin de decorațiuni, cu pensule, rulouri, tăvițe pentru culori și bidoane cu emulsie care parodiază studioul unui artist. H.H. spune: „Am descoperit o culoare nouă. Albastru de cobalt.” În timp ce-i descrie puritatea și intensitatea, are ochii unui epicurian.

H.H. e prezentat uneori drept colorist. Așa i se spune și lui Bonnard când vrea cineva să-l privească de sus. (Amintiți-vă de Delacroix

plângându-se că termenul era „mai degrabă un obstacol decât o recomandare” și de Le Corbusier dojenindu-l pe Braque fiindcă era „amorezat de formă și culoare”). Celor care nu fac parte din lumea artei le vine greu să înțeleagă de ce ar trebui să fie acesta un termen semipeiorativ. Și poate chiar ar fi, în cazul în care culoarea s-ar mărgini să fie tușă finală, strălucire sau atractivitate – adică un element decorativ – și nu miezul însuși al picturii, cum este de fapt. Nedumerirea îmi scade când fac comparația cu literatura. A fi numit „colorist” e cam totuna cu a fi numit „stilist”. Pentru unii critici, „a scrie bine” este marca unui scriitor prost. Titularul catedrei de practica criticii literare de la Harvard a avut înfumurarea să desconsidere un roman al marelui John Updike prin aceste cuvinte: „Bineînțeles că Updike scrie bine; ești sever cu un roman atât de prost tocmai din cauza acelor calități. Însă Updike (...) nu scrie suficient de bine ca să fie iertat.” În poezia lui Auden, Timpul e cel care-l iartă pe Paul Claudel, „îl iartă fiindcă scrie bine”. Aici profesorul a înlocuit Timpul însuși ca instanță care acordă sau refuză iertarea.



După Degas de Hodgkin

Originile de pictor ale lui H.H. sunt localizate de obicei în intimism, mai cu seamă în Vuillard. E un lucru adevărat și recunoscut ca atare în textul său omagial *După Vuillard*. Însă intimismul e cald, pe când Hodgkin e fierbinte, adeseori pârjolit: până și un tablou cu titlul *Zăpadă alpină arde*. Să ne gândim la ceilalți pictori cărora le-a pictat omagii: Corot, Degas, Ellsworth Kelly, Matisse, Morandi, Samuel Palmer, Albert Pinkham Ryder, Seurat. Există de asemenea un Braque oval, *Cartes et dés* (1914), plin de puncte hodgkiniene apăsate și care produce impresia de tablou precursor.

Flaubert a refuzat să i se illustreze romanele. O asemenea „precizie ineptă” ar fi influențat efectul scontat al cărții. Scopul artei, a spus el, era mai întâi să te facă să vezi – *faire voir* – și abia după aceea să te facă să visezi – *faire rêver*.

Nu e vorba doar de ce pictezi, ci și de ce nu pictezi (lemnul cu ape care iese la iveală), ce pictezi peste, ce ajunge să fie acoperit, ce există temporar ca să te-ajute să te duci altundeva. Răspunzând câtorva întrebări ale lui Taine despre imaginația artistică, Flaubert a explicat că vizualizarea lăuntrică a unei scene conținea adeseori amănunte pe care le păstra pentru el. De exemplu, faptul că Homais, acel *pharmacien* din *Doamna Bovary*, era „ușor ciupit de vărsat”. Însă nu-i spusese asta cititorului. Cândva în viitor, opera lui H.H. va fi cercetată științific pentru descoperirea unor semne preliminare, a unor desene sau tușe inițiale, a unor prime gânduri. Va fi interesant, dar nu de mare folos.

Flaubert în postura coloristului. El le-a spus fraților Goncourt că atunci când scria un roman, intriga era mai puțin importantă pentru el decât dorința de-a da expresie unei culori, unei nuanțe. Astfel, pentru el *Salammbô* a fost un fel de violet, pe când în *Doamna Bovary* „tot ce-am vrut să fac a fost să produc o culoare cenușie, culoarea mucedă a existenței unui păduche de lemn”. Prin urmare, un pictor ar putea să procedeze exact pe dos și să redea complexități și stări emoționale exprimate de obicei pe parcursul unui roman prin

culoare, ton, densitate, punct focal, încadrare, învântejire, intensitate și extaz.

Flaubert și H.H. au câteva lucruri în comun: le displace să fie fotografiați, locuiesc nu departe de Rouen și manifestă o atenție aparte pentru palmieri. În Egipt, Flaubert și-a făcut însemnări despre un apus învăpăiat: fâșii de roșu-aprins pe cer, lacuri de un verde pal topindu-se în albastrul văzduhului, munți joși devenind rozalii. Pe fundal se văd mai mulți palmieri „revărsându-se ca niște fântâni”. Și scriitorul continuă: „Imaginați-vă o pădure în care palmierii sunt la fel de albi ca penele de struț.” Flaubert observă în același timp că natura se transformă sub lumina de seară într-o scenă de teatru. În această clipă, ea devine „o altă natură”, iar un palmier încetează să semene cu prezența lui reală și seamănă în schimb cu... „un palmier pictat”. Artă ca a doua natură.

Flaubert iubea culorile „uluitoare” și „imposibile” ale pictorilor de morminte, precum și felul cum erau pictați pereții mormintelor „de sus în jos” – o formulă la care avea să recurgă pentru a spune cum i-ar plăcea să fie proza lui. Reprezentările picturale ale Egiptului pe care le văzuse în Franța nu reușiseră să-l pregătească nici pentru lumina, nici pentru culorile originalului. Pictorii erau clar paralizați de timiditate și de tradiție, temându-se să redea culorile adevărate de pe suprafața Mării Roșii ca nu cumva să fie acuzați de exagerare. „Pictorii sunt imbecili”, a conchis Flaubert.

Am refuzat mereu să-i iau un interviu lui H.H. sau să scriu despre el. Pe de o parte, fiindcă îl cunosc prea bine, pe de alta, fiindcă nu știu cum să-i transpun tablourile în cuvinte. Odată, ediția germană a revistei *Vogue* ne-a invitat să înregistrăm o discuție despre artă, literatură și teme culturale mai largi. Conversația a avut loc la mine în grădină. Un moderator ne-a prezidat schimbul de păreri, iar un fotograf a immortalizat întâmplarea. Moderatorul a părut să aibă prea multe idei despre ce ne-am fi putut spune unul altuia. Fotografiile au supraviețuit; conversația a fost aruncată la coș de redacția revistei.



Îndrăgostiții de Hodgkin

H.H. a fost dintotdeauna un om greu de intervievat, nu în ultimul rând fiindcă nu vrea să vorbească despre tablourile lui și cu atât mai puțin să le „explice”. Intervievatorii s-au ales cu răspunsuri monosilabice și cu pauze lungi; a existat un celebru dezastru pe scenă, în prezența lui Simon Schama, la un festival de literatură. Țin minte și o emisiune radiofonică în care gazda silitoare a devenit din ce în ce mai frustrată în fața obstrucționismului aparent al lui H.H., nerămânându-i decât să-și exprime ipotezele personale cu privire la

operă, origini și procese. O tentativă a interlocutorului de a-i pune niște vorbe în gură a fost zădărnicită de H.H. prin curtenitoarele cuvinte: „Dar asta presupune că știu ce fac.”

Încredeți-vă în artă, nu în artist; încredeți-vă în poveste, nu în povestitor. Arta își amintește, artistul uită. Când i-a scris lui Taine despre *Doamna Bovary*, Flaubert a uitat că de fapt își informase cititorul despre faptul că Homais era „ușor ciupit de vărsat”.

Flaubert detesta pitorescul, mai cu seamă cel popularizat de literatura de călătorie de la începutul secolului al nouăsprezecelea; el ura îndeosebi extraordinar de populara serie ilustrată *Voyages pittoresques*, publicată de Nodier și Taylor. H.H. detestă ghidurile de toate culorile – verde, albstru, roșu – și cu atât mai mult ideea de-a le acorda stele punctelor de atracție. „La tine-n ghid ce spune?” e o întrebare al cărei singur răspuns posibil e perdant. „Și de ce-am fost aduși aici?” te întreabă H.H. politicos, uitându-se în jur la o biserică pe care o găsește total lipsită de interes. Mă grăbesc să-i arăt grupul statuar teoretic impresionant de pe mormântul cardinalului, aflat în a doua capelă de pe coridorul nordic. El îl expediază dintr-o privire, indicând în schimb un romb de marmură straniu și mâncat de vreme, pe care nu-l menționează niciun ghid. Are dreptate, ca de fiecare dată. Chiar și așa, îmi place să susțin că pata verde din centru-dreapta jos a tabloului său *Când am fost în Maroc?* mă reprezintă pe mine ascunzându-mă în spatele unui Ghid Verde Michelin – asta chiar dacă în perioada când am fost noi acolo nu exista un Ghid Verde al Marocului.

Flaubert era bântuit de arta proastă, cuvintele nepotrivite și clișeul lingvistic. O amintire dintr-o vastă galerie de artă italiană a unui oraș de provincie – poate Parma –, cu un arhitect-proiectant modern care încercase să înveselească locul prin pasarele și margini de lemn viu colorate. Pat și cu mine trecem conștiincios prin câteva săli cu pictură indiferentă și provincială de la începuturi, când H.H., care a terminat de văzut muzeul în fix zece minute, se întoarce valvârtej la noi. Are atitudinea unui om gata să ne tragă o săpuneală strașnică. Nu vă mai pierdeți vremea cu rahaturile astea, păstrați-vă energia vizuală pentru cele două-trei tablouri cât de cât cumsecade care sunt la vreo cinspe săli mai încolo. Și ne mână spre calitate.

Delhi, februarie 1992, deschiderea expoziției murale a lui H.H. de pe fațada Consiliului Britanic. Un angajat al Consiliului, căutându-și stânenit cuvintele potrivite, arată în cele din urmă spre muncitorii care termină lucrul și rostește diplomatic: „Sper că fac ce vă doriți.” Mai târziu, la petrecerea de după lansare, o femeie din India îi spune lui H.H.: „Mi-am revizuit părerea despre arta engleză pe baza expoziției dumneavoastră murale.” H.H. izbucnește în plâns.

Când călătorim, H.H. și cu mine avem o glumă ritualică. Din când în când, stând într-un bar, uitându-ne la o piață sau relaxându-ne într-un restaurant, el spune, cu un amestec de autosatiră și mulțumire veritabilă: „Simt că pun de-un tablou.” Îi răspund de fiecare dată: „Simt că pun de-un roman.” H.H. vorbește serios mai des decât mine (mă rog, eu n-o fac niciodată) și mă întreb de multe ori ce se petrece

în capul lui în clipele acelea, în timp ce stă cu bărbia împinsă în față și cu ochii pe jumătate închiși, pregătindu-și amintirile viitoare. Pe când călătorea cu Flaubert în Egipt, Maxime Du Camp a luat furibund notițe tot timpul, iar ulterior s-a prefăcut exasperat că romancierul „nu s-a uitat la nimic și a ținut minte tot”. H.H. pare concentrat tot timpul, dar când spune că simte că pune de-un tablou dă impresia că arată diferit; momentul e asimilator, meditativ. Și știu că o să țină minte tot – mă rog, tot ce-o să-i trebuiască.

Mă uit deja la lucrările lui H.H. de trei decenii și una dintre plăcerile repetate ale vieții mele se produce de fiecare dată când tablourile lui se strâng, ca un grup de cunoștințe internaționale, pentru o expoziție diferită dintr-un oraș diferit dintr-o țară diferită. Când stau din nou în fața unui tablou familiar după câțiva ani, mă surprind adeseori murmurând în gând: „Da, firește”, „Bun”, „Așa e” sau, uneori, „Acum încep să înțeleg”. Așa cum dau de înțeles aceste cuvinte de întâmpinare, prietenia mea neîntreruptă cu tablourile lui, felul tot mai profund în care le absorb și în care mă absorb ele pe mine, se traduc foarte rar într-un comentariu coerent. Bineînțeles, sunt în stare să vorbesc despre titluri și să-mi dau cu părerea despre originea unui tablou, despre asemănările sau diferențele față de altul. Pot să descriu ceea ce văd în fața ochilor ca un romancier care face însemnări de călătorie. Aceste tablouri mi se adresează ochiului, inimii și minții, dar nu și acelei părți a minții mele care articulează. De cele mai multe ori, le abordez prin tăcerea ideală a lui Braque. Iar ele rezistă cuvintelor sau măcar acelor cuvinte care redau ce se întâmplă în mine când le privesc. Nu cred că asta are vreo importanță, în afara celei sociale. Contează doar că ceea ce se întâmplă se întâmplă și se repetă și cere să fie repetat la nesfârșit, de-a lungul anilor.

Gata, ajung atâtea cuvinte.

Mulțumiri

Cartea aceasta își datorează existența prietenului meu, editorul danez Claus Clausen. Când Claus mi-a sugerat pentru prima dată să public o culegere de eseuri de artă, am crezut că glumește; când a repetat oferta, am crezut că e pur și simplu politicos. M-a convins în alt fel și douăsprezece dintre aceste texte au apărut cu titlul *Som jeg ser dat* (Tiderne Skifter, 2011).

Toate eseurile adunate aici – cu excepția celui despre Géricault – au fost rezultatul unor comenzi și le mulțumesc editorilor care au avut încredere în ochiul meu. Îi sunt deosebit de recunoscător lui Karen Wright, care a publicat șapte dintre ele în *Modern Painters*. Nu am fost singurul romancier sau poet care a beneficiat de pe urma părerilor ei generoase despre cine se pricepe să scrie despre artă.

Pat Kavanagh a văzut majoritatea acestor tablouri cu mine și îmi stă alături în text.

Bibliografie

Versiunile originale ale acestor texte au apărut după cum urmează:

1. Géricault, *A History of the World in 10½ Chapters* (1989)
2. Delacroix, *Times Literary Supplement*, 7 mai 2010
3. Courbet, *New York Review of Books*, 22 octombrie 1992
4. Manet, a) *Guardian*, 16 aprilie 2011; b) *New York Review of Books*, 22 aprilie 1993
5. Fantin-Latour, *London Review of Books*, 11 aprilie 2013
6. Cézanne, *Times Literary Supplement*, 21/28 decembrie 2012
7. Degas, *Modern Painters*, toamna 1996
8. Redon, *Modern Painters*, iarna 1994
9. Bonnard, *Modern Painters*, vara 1998
10. Vuillard, *Modern Painters*, toamna 2003
11. Vallotton, *Guardian*, 3 noiembrie 2007
12. Braque, *London Review of Books*, 15 decembrie 2005
13. Magritte, *Modern Painters*, toamna 1992
14. Oldenburg, *Modern Painters*, iarna 1995
15. Modele după natură, *Modern Painters*, iarna 2001

16. Freud, *London Review of Books*, 5 decembrie 2013
17. Hodgkin, *Writers on Howard Hodgkin*, Irish Museum of Modern Art/ Tate Publishing (2006).

Listă de ilustrații



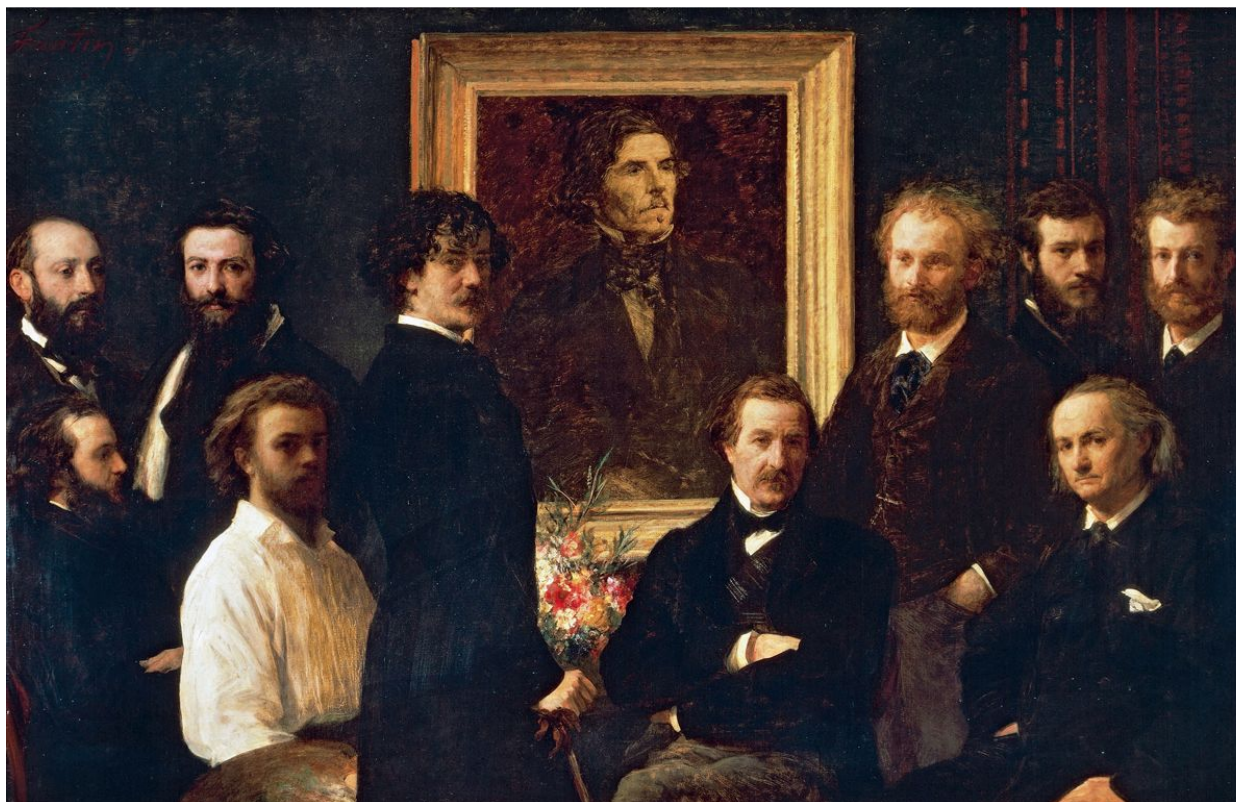
Quimperlé (Finistère): Podul înflorit. (Éditions d'Art „Yvon“)



Scenă de canibalism pe Pluta Meduzei, cca 1818–1819 de Théodore Géricault. Musée du Louvre, D.A.G., Paris, Franța. Foto © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/ Thierry le Mage



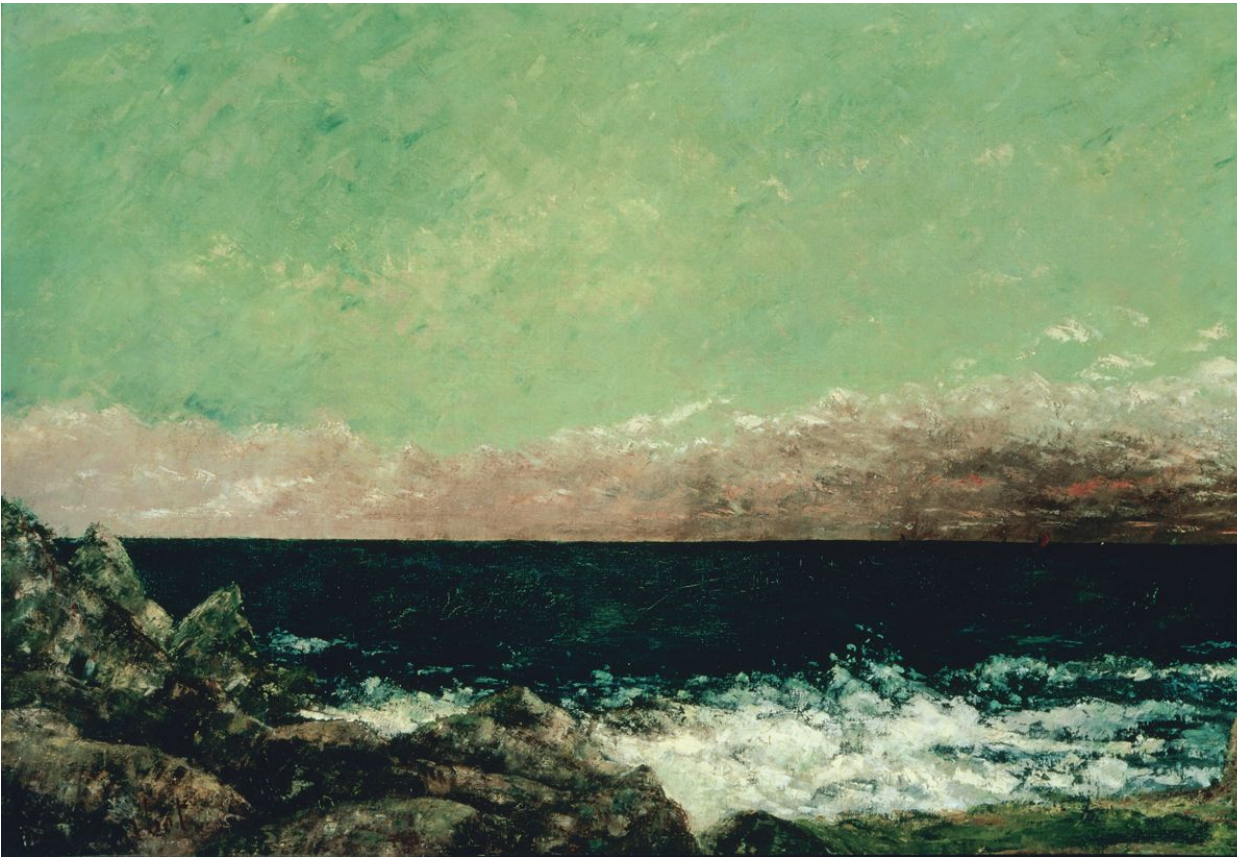
Pluta Meduzei, 1818–1819, de Théodore Géricault. Musée du Louvre, Paris, Franța. Foto: Erich Lessing/ akg-images



Omagiu lui Delacroix, 1864, de Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Franța. Foto: DeA Picture Library/ The Art Archive



Un pat nefăcut, cca 1827, de Delacroix. Musée Eugène Delacroix, Paris, Franța. Foto © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/ Michèle Belot



Mediterranean, 1857, de Gustave Courbet. The Phillips Collection, Washington DC, SUA. Photo: Bridgeman Images



Întâlnirea, 1854, de Gustave Courbet. Musée Fabre, Montpellier, Franța. Foto: Bridgeman Images



Atelierul artistului, 1854–1855, de Gustave Courbet. Musée d'Orsay,
Paris, Franța. Foto: Bridgeman Images



Atelier la Batignolles, 1870, de Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, França. Foto: Collection Dagli Orti/ The Art Archive



Bouquet de lilas, 1882, de Édouard Manet. Nationalgalerie, Staatliche

Museen zu Berlin, Germania. Foto: Jörg Anders. © 2015 Foto Scala,
Florența / BKP, Bildenagentur für Kunst, Kultur und Geschichte,
Berlin



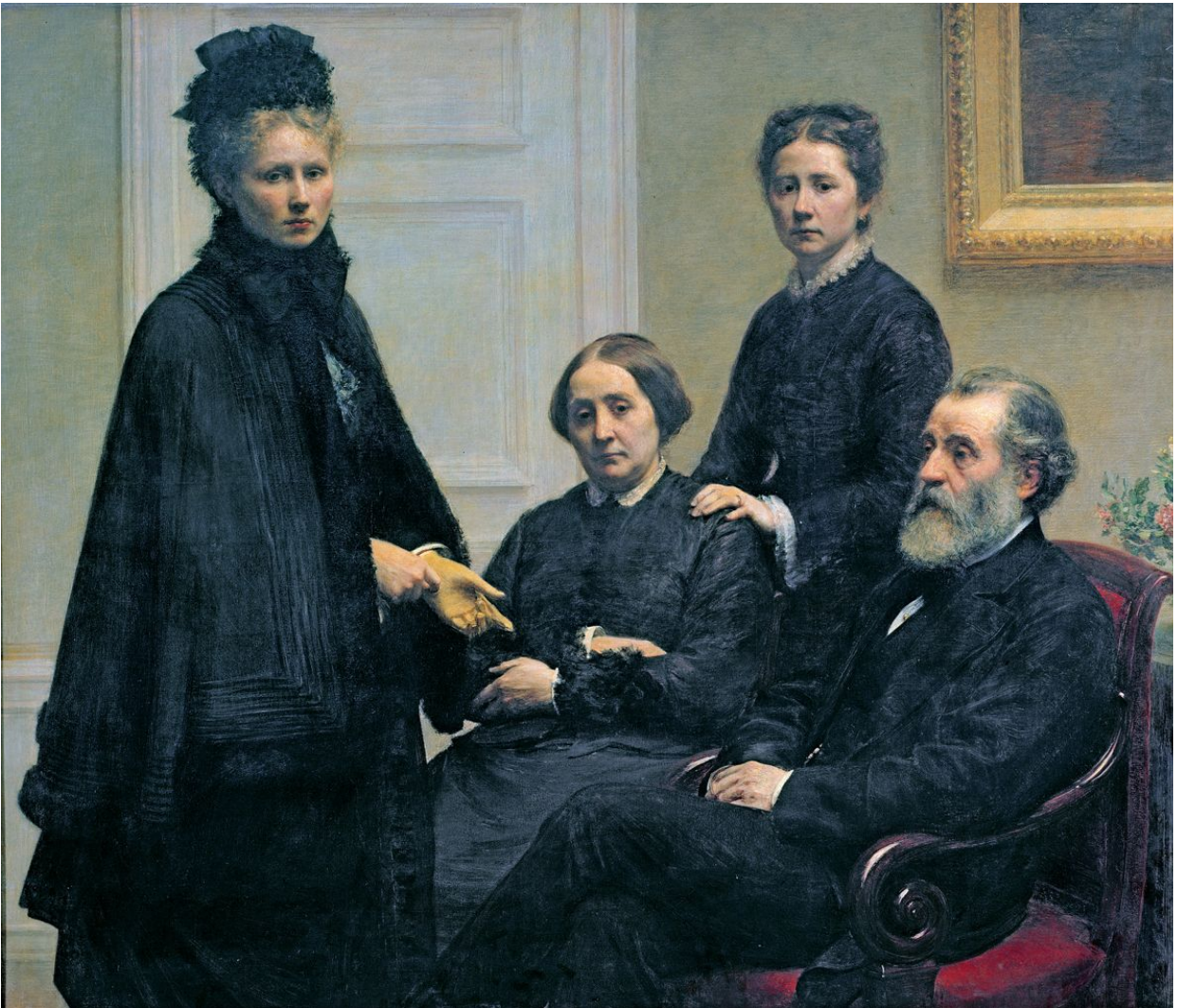
Execuția împăratului Maximilian, 1868, de Édouard Manet, Städtische Kunsthalle, Mannheim, Germania. Foto: The Art Archive



Execuția împăratului Maximilian, 1867–1868, de Édouard Manet.
National Gallery, Londra. Foto: akg-images.



Colțul de masă, 1872, de Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Franța. Foto: Bridgeman Images



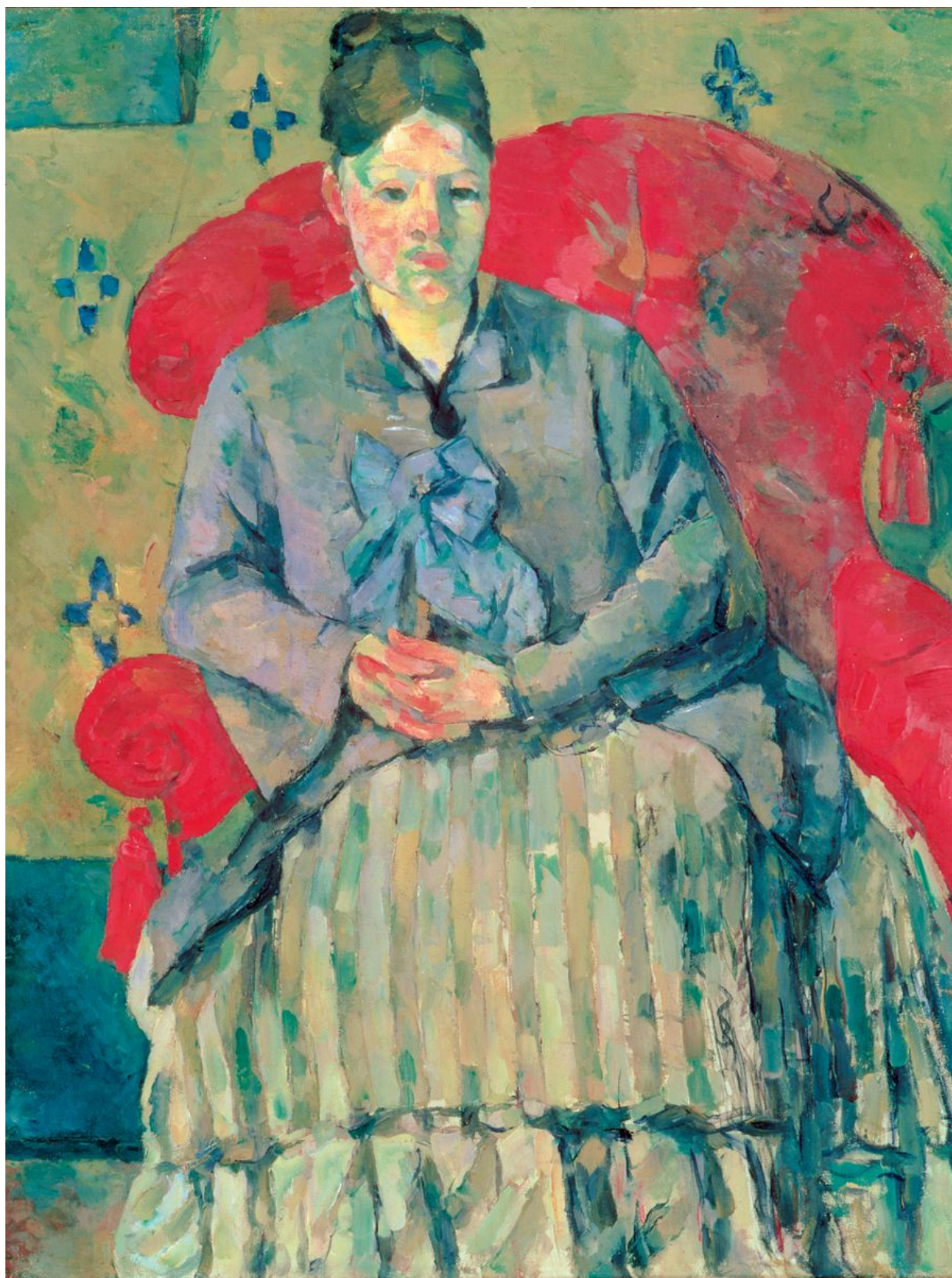
Familia Dubourg, 1878, de Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Franța. Foto: Bridgeman Images



Omaggio lui Cézanne, 1900, de Maurice Denis. Musée d'Orsay, Paris, Franța. Foto: Erich Lessing/ akg-images



Jucătorii de cărți, 1893–1895, de Paul Cézanne. Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londra, Regatul Unit. Foto: Bridgeman Images

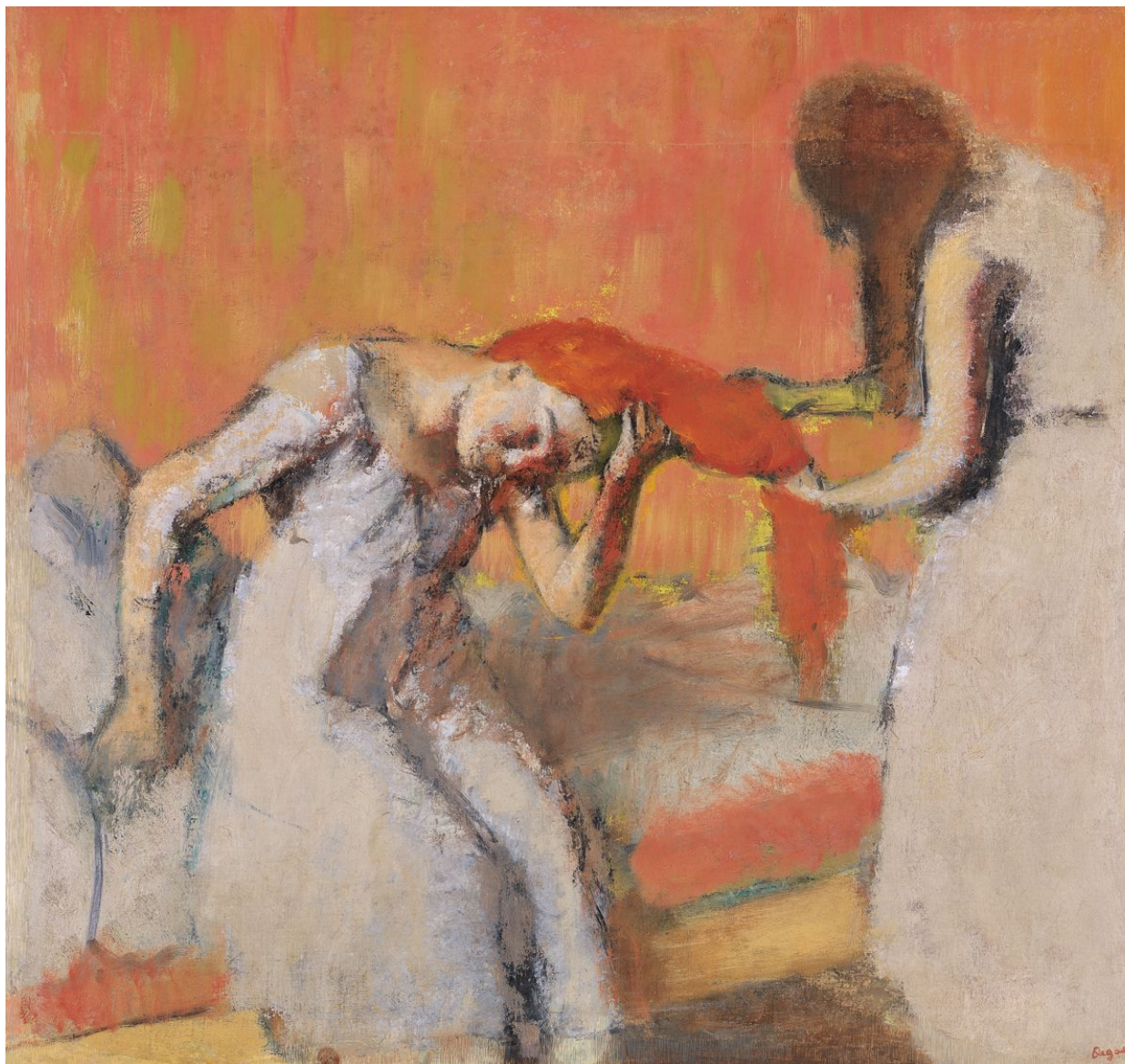


Doamna Cézanne într-un fotoliu roșu, cca 1887, ulei pe pânză, 72,4 cm x

55,9 cm (28½ x 22 in) de Paul Cézanne. Museum of Fine Arts, Boston,
Massachusetts, USA/ Bequest of Robert Treat Paine, II. Foto:
Bridgeman Images



Apoteoza lui Degas, 1885, gravură în argint albuminat de Edgar Degas și Walter Barnes. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, SUA.
Imagine digitală prin amabilitatea Getty's Open Content Program



Pieptănatul părului, cca 1896, de Edgar Degas. National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norvegia. Foto: Børre Høstland



Lecția de dans, cca 1879, de Edgar Degas. National Gallery of Art, Washington DC, SUA. Foto: Bridgeman Images

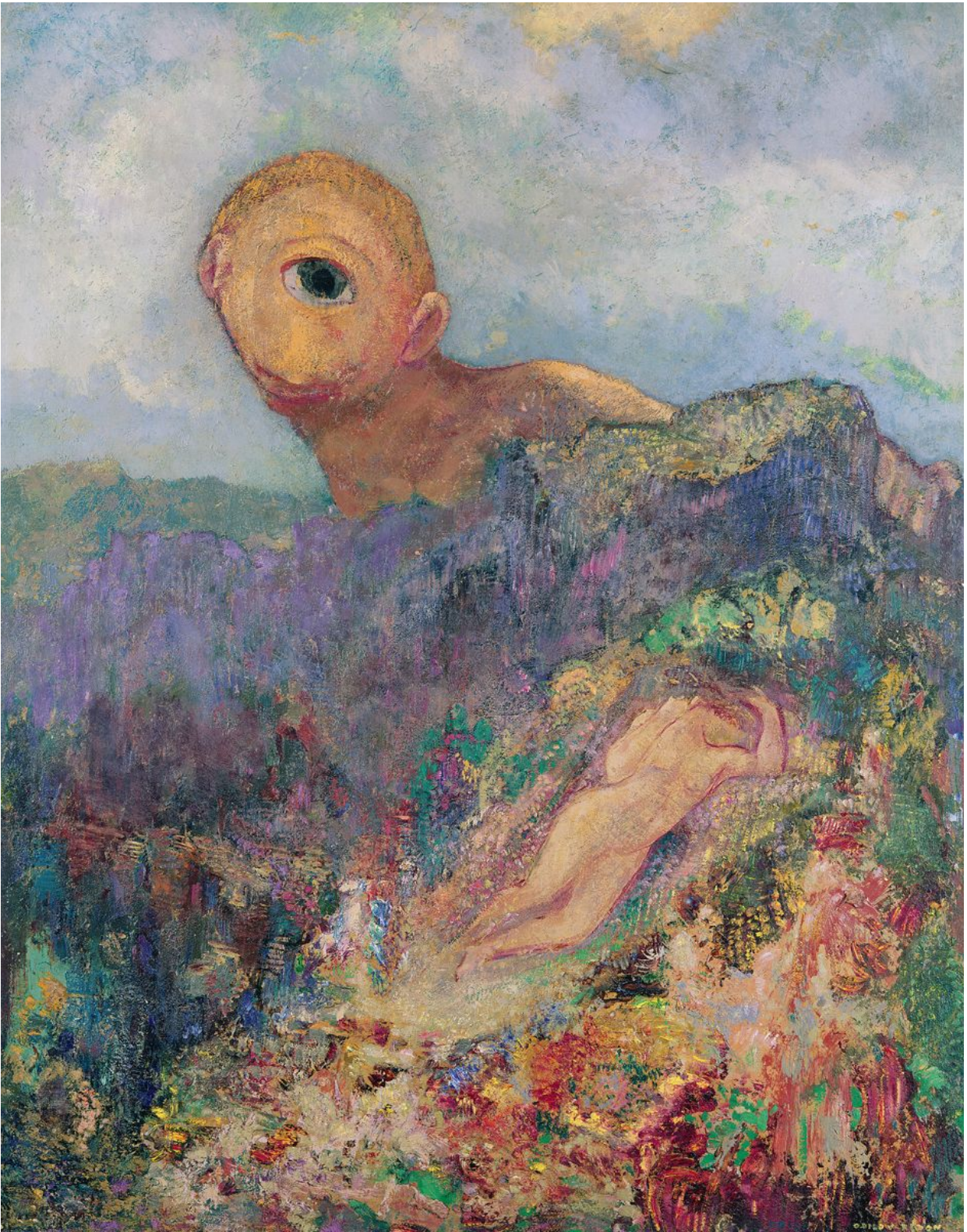


Doamna Camille Redon citind de Odilon Redon. Colecție privată/

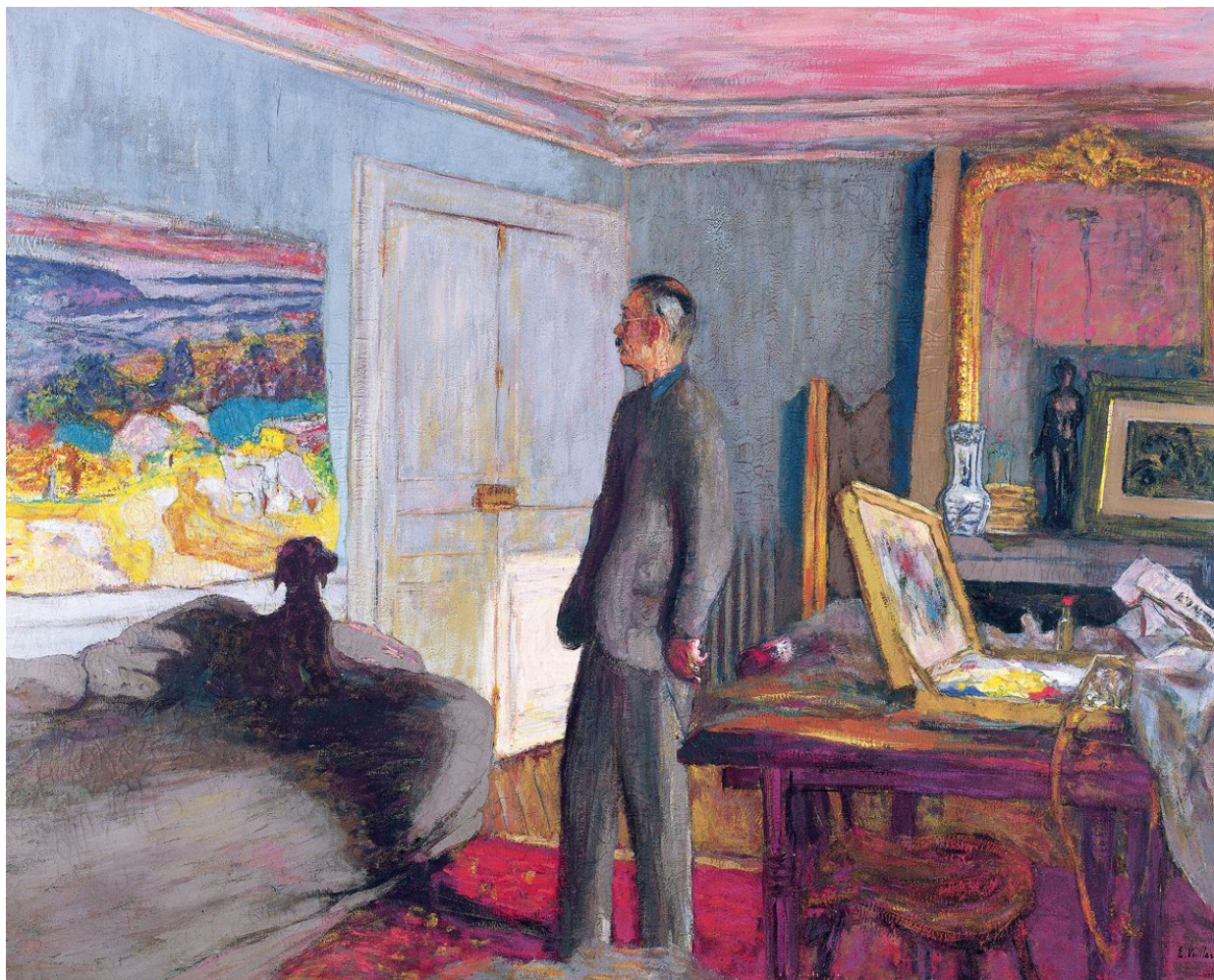
Christie's Images. Foto: Bridgeman Images



Himera (monstru fantastic), 1883, de Odilon Redon. Collection Kröller-Müller Museum, Otterlo, Olanda



Ciclopii, cca 1914, de Odilon Redon. Collection Kröller-Müller
Museum, Otterlo, Olanda



Anabaptiștii: Pierre Bonnard, 1930–1934, de Édouard Vuillard. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris., Paris, Franța. Foto: Roger-Viollet/ Bridgeman Images



Nud în baie, 1925, de Pierre Bonnard. Tate Britain, Londra, Regatul
Unit. Foto: Tate, Londra 2015 © ADAGP, Paris, și DACS, Londra 2015



Colț de masă, 1935, de Pierre Bonnard. Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Franța. Foto: Bridgeman Images © ADAGP, Paris, și DACS, Londra 2015



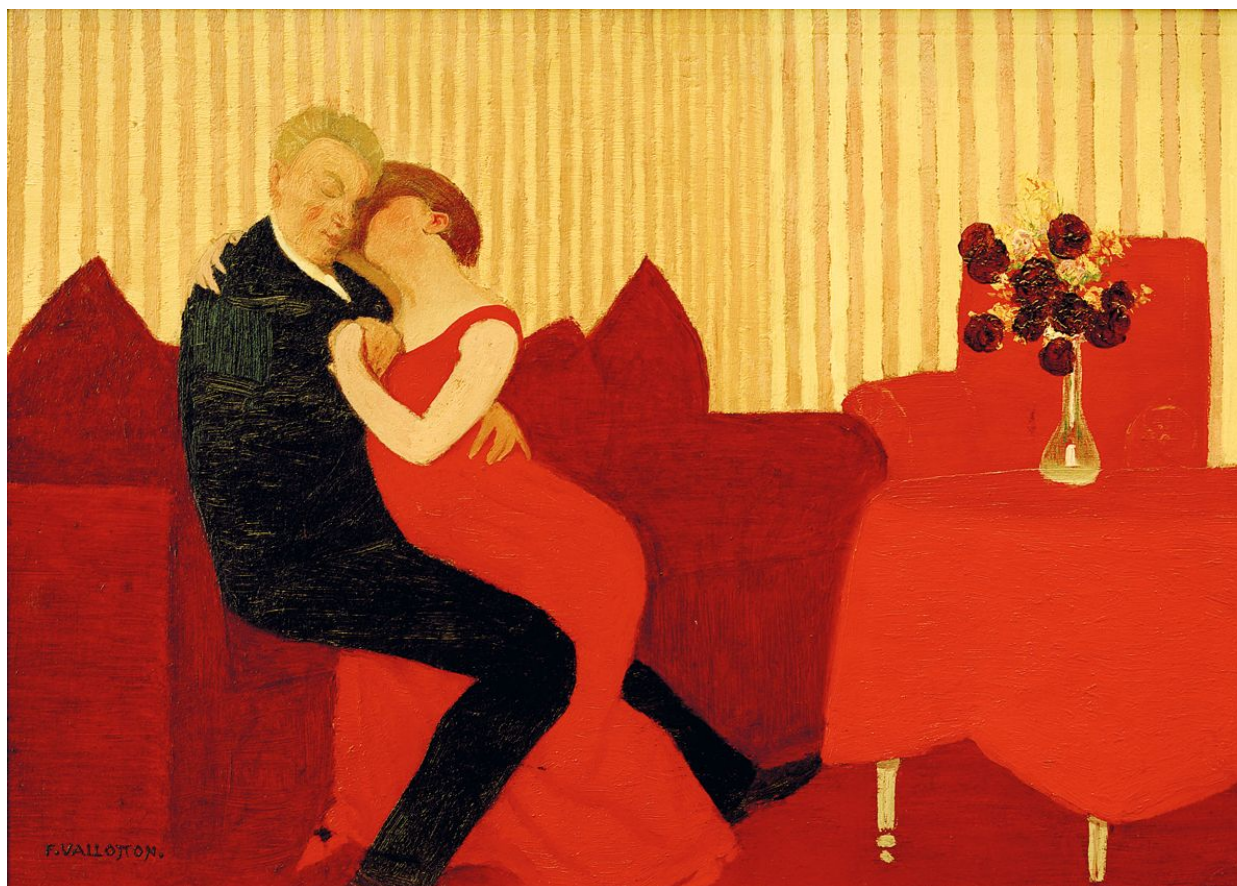
Femeie măturând, cca 1899–1900, de Édouard Vuillard. The Phillips Collection, Washington DC, SUA. Foto: Bridgeman Images



Ceafa Misiei, 1897–1899, de Édouard Vuillard. Colecție privată



Sporovǎiala, 1893, de Édouard Vuillard. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, Scoția



Minciuna, 1989, de Félix Vallotton. The Cone Collection, Baltimore Museum of Art, Baltimore, SUA. Foto: akg-images



Cei cinci pictori, 1902, de Félix Vallotton. Kunstmuseum, Winterthur, Elveția. Foto: akg-images



Banii, 1989, de Félix Vallotton. Foto: akg-images

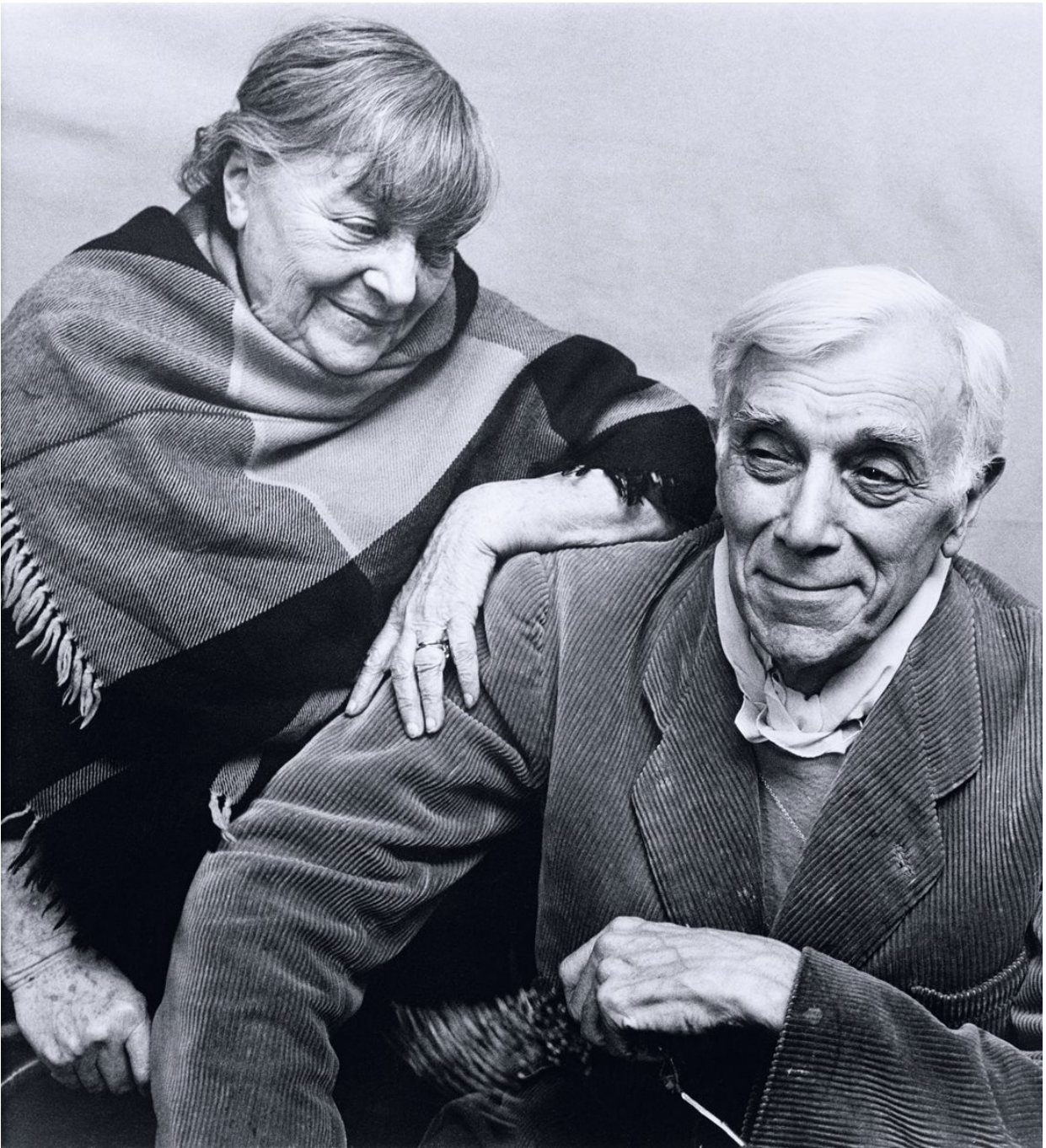


Iazul (Honfleur), 1909, de Félix Vallotton. Kunstmuseum, Basel Elveția.
Foto: akg-images

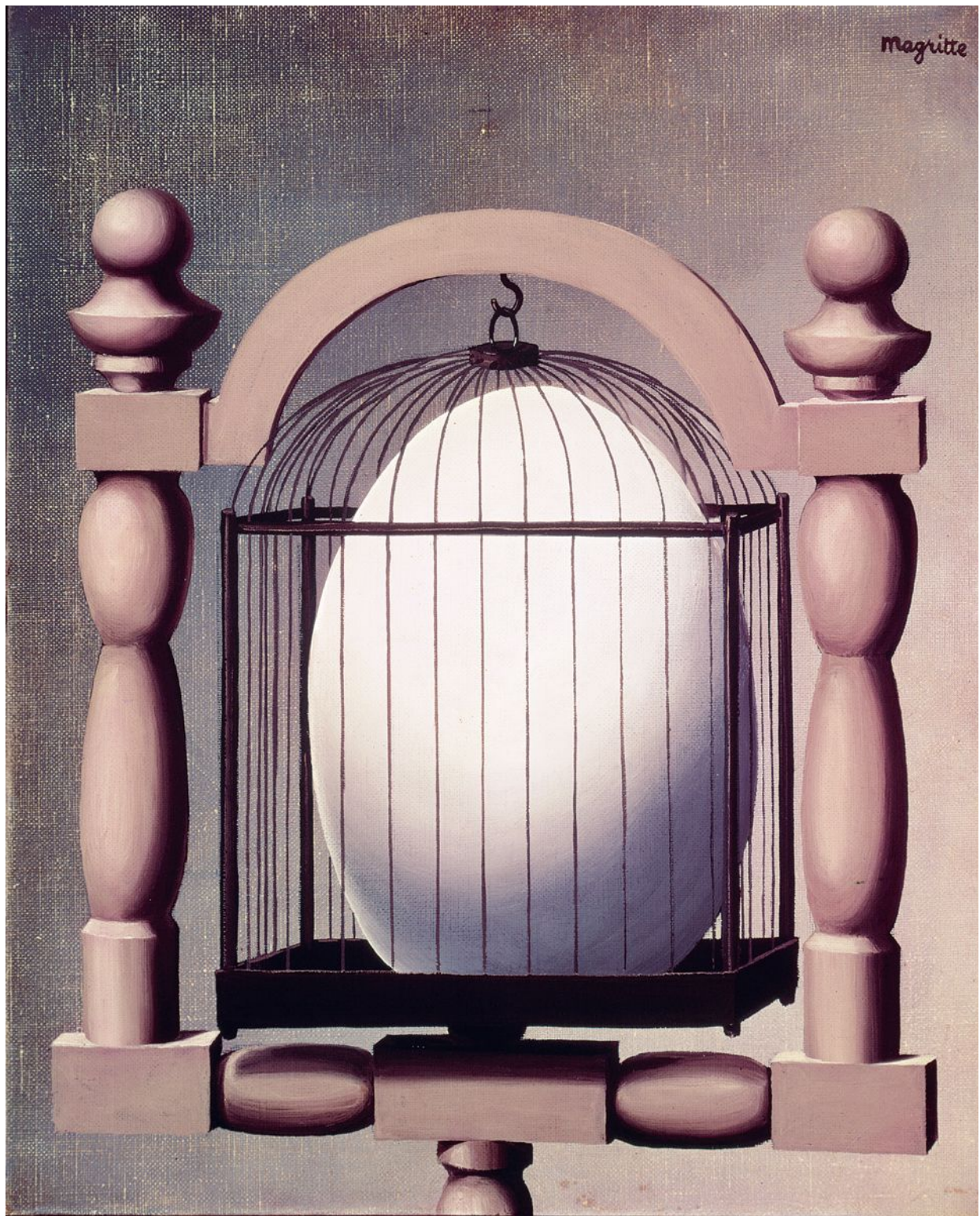


Uzinele Rio Tinto de la Estaque, 1910, de Georges Braque. Donație de la

Geneviève și Jean Masurel în 1979. LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Inv.: 979-4.19. Foto: Muriel Anssens © ADAGP, Paris, și DACS, Londra 2015



Georges Braque, artist, și soția sa, Paris, 27 ianuarie 1959. Fotografie de Richard Avedon. © The Richard Avedon Foundation



Afinitățile electice, 1933, de René Magritte. Colecție privată. Foto: Scala,

Florența © ADAGP, Paris, și DACS, Londra 2015



Clarviziunea, 1936, de René Magritte. Colecție privată. Foto: Scala, Florența © ADAGP, Paris, și DACS, Londra 2015



Monument colossal propus pentru Central Park North, N.Y.C. – Ursuleț,

1965, creion și acuarelă, 23½ x 18½ in (60,6 x 47,9 cm) de Claes Oldenburg. Collection Whitney Museum of American Art, New York. Cadou din partea American Contemporary Art Foundation, Leonard Lauder, președinte. © 1965 Claes Oldenburg



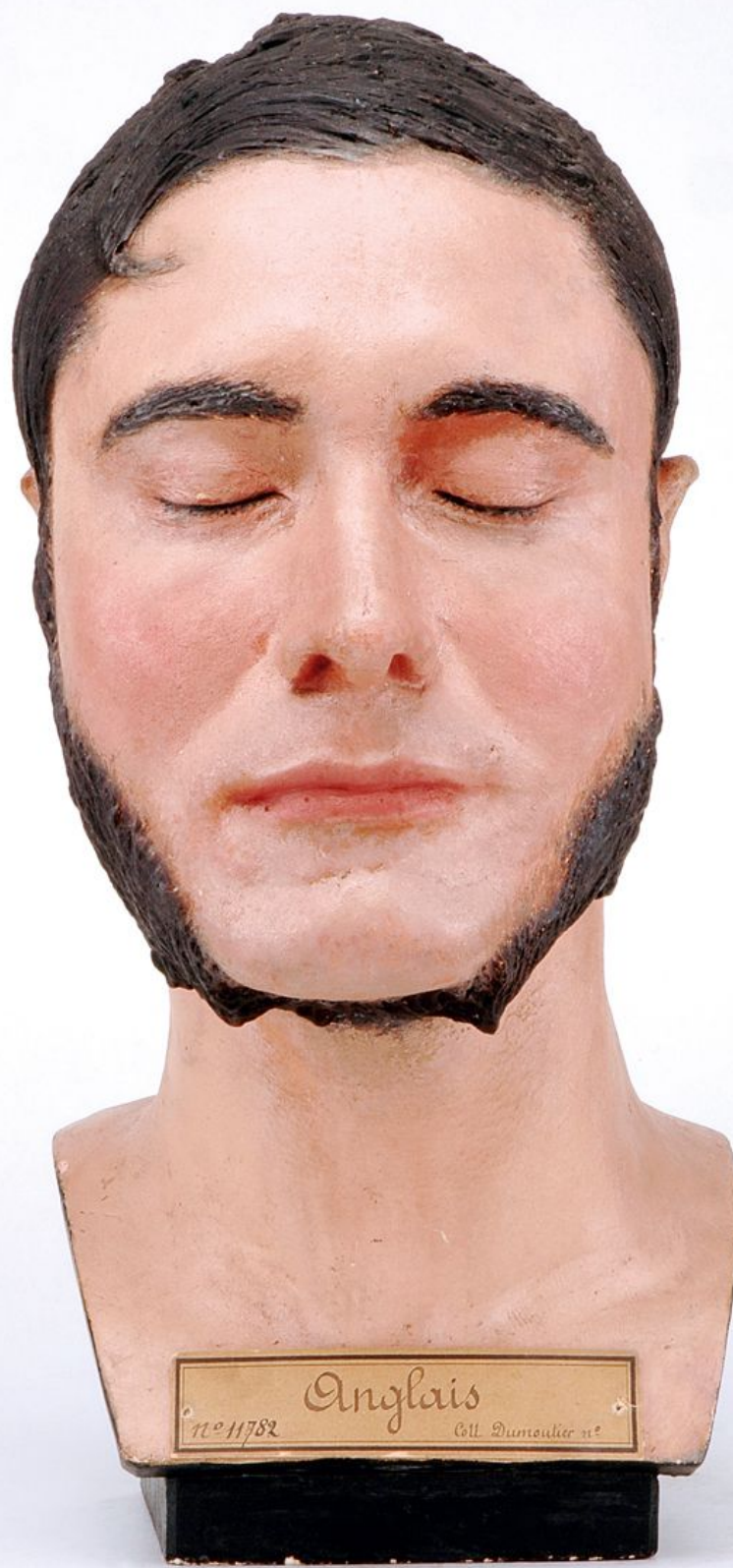
Evantai uriaș și moale, 1966–1967, vinilin umplut cu spumă poliuretanică, pânză, lemn, metal, evantai de plastic, aprox. 120 x 58⁷/₈ x 61⁷/₈ in (305 x 149 x 157,1 cm); cablu și priză, lungime: 290 in. (736,6 cm), de Claes Oldenburg. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967. Foto: 2014, Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florența. © 1966–1967 Claes Oldenburg



Tatăl mort, 1996–1997, media mix, 20 x 38 x 102 cm / 7⁷/₈ x 15 x 40¹/₈ in,
de Ron Mueck. Stefan T. Edlis Collection. Imagine prin amabilitatea
Saatchi Gallery, Londra © Ron Mueck, 2015



Venus ataxică, 1895, de Paul Richer. Musée de l'Assistance Publique-
Hôpitaux de Paris, Franța. © F. Marin/ AP-HP



Anglais
n° 11782 Coll. Dumoulier n°

Cap de englez, 1840?, anonim. Muséum National d'Histoire Naturelle,
Paris, Franța © MNHN – Daniel Ponsard



Mână de uriaș de la Circul Barnum, cca 1889, anonim. Musée Fragonard,
École nationale vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort, Franța



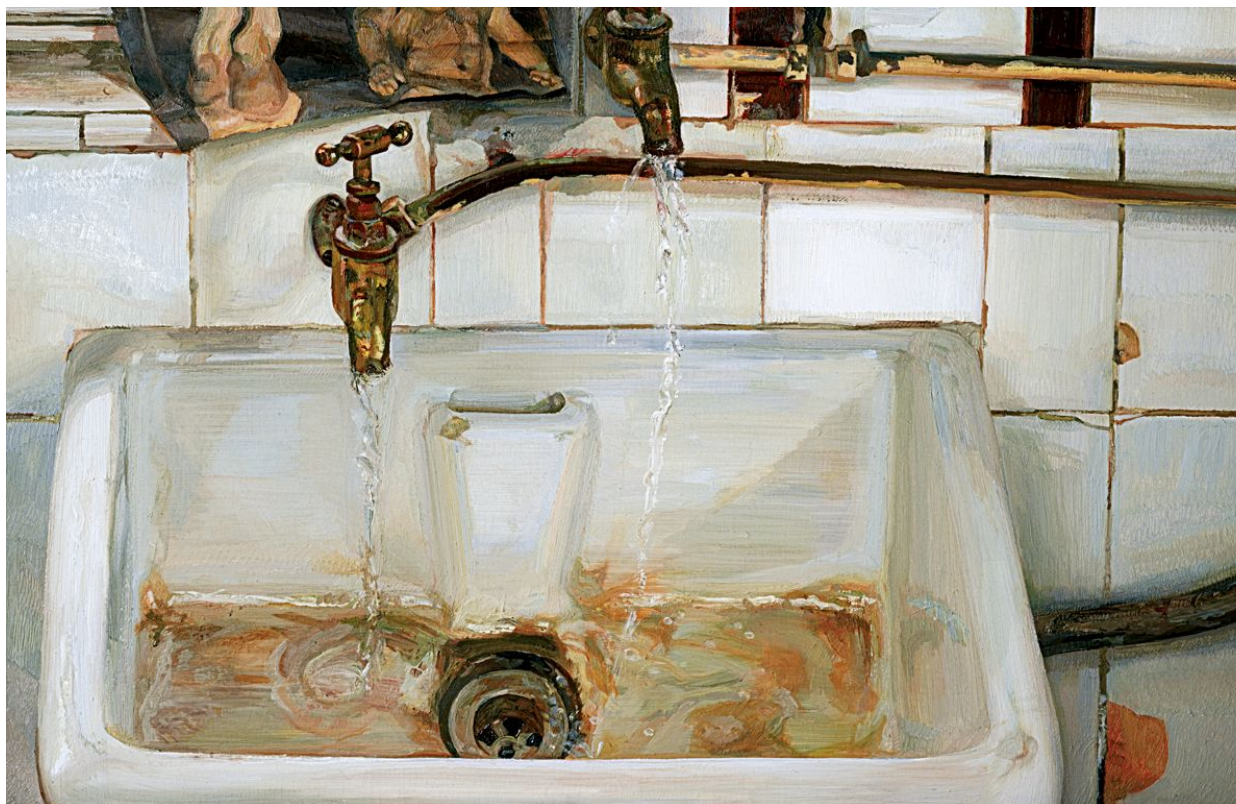
Artistul în atelier, cca 1628, ulei pe panou, 24,8 x 31,7 cm (9¾ x 12½ in) de Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, SUA / Zoe Oliver Sherman Collection/ Dăruit în memoria lui Lillie Oliver Poor. Foto: Bridgeman Images



Dormitor de hotel, 1954, de Lucian Freud. Beaverbrook Art Gallery,
Fredericton, NB, Canada. © The Lucian Freud Archive. Foto:
Bridgeman Images (vezi dedesubt)



Pictorul surprins de o admiratoare goală, 2004–2005, de Lucian Freud.
Colecție privată/ © The Lucian Freud Archive. Foto: Bridgeman
Images (vezi dedesubt)



Doi luptători japonezi lângă o chiuvetă, 1983–1987, de Lucian Freud. The Art Institute of Chicago, IL / © The Lucian Freud Archive. Foto: Bridgeman Images



Zăpadă alpină, 1997, ulei pe lemn, 13¼ x 15½ in (33,6 x 39,4 cm), de Howard Hodgkin. Prin amabilitatea Gagosian Gallery.



După Degas, 1993, ulei pe lemn. 26 x 30 in (66 x 76 cm), de Howard Hodgkin. © Howard Hodgkin. Prin amabilitatea Gagosian Gallery



Îndrăgostiții, 1984–1992, ulei pe scândură, 67½ x 72⅞ in (171,5 x 185,4 cm), de Howard Hodgkin. © Howard Hodgkin. Prin amabilitatea Gagosian Gallery

Note

- 1 - Museum of Modern Art – Muzeul de Artă Modernă din New York (n. tr.).
- 2 - „În aer liber” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 3 - „Pas spre Parnas” – în lb. lat. în orig. (n. tr.).
- 4 - „Trăiască regele!” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 5 - „Aș, o vinietă!” – în lb. fr. în orig. (n. red.).
- 6 - „Scrieri intime” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 7 - „Menajeră” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 8 - Acum poate fi văzută mai ușor la Musée d’Orsay. Sosirea ei a fost sărbătorită de John Updike printr-o poezie intitulată, caracteristic pentru el, *Două pizde la Paris – Americana and Other Poems*, 2001 (n.a.).
- 9 - „Profesiune de credință” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 10 - „Afemeiat, fustangiu” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 11 - „Pictor istoric” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- 12 - „O operă absolut artistică” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).

- [13](#) - *Fellow Men: Fantin-Latour and the Problem of the Group in 19th-Century French Painting* („Tovarăși: Fantin-Latour și problema grupului în pictura franceză din secolul al XIX-lea”) de Bridget Alsdorf, 2012 (n.a.).
- [14](#) - Nabiștii, despre care veți afla mult mai multe ulterior, au fost grupul artistic cu una dintre denumirile cel mai puțin atrăgătoare și cel mai nefolositoare ca descriere. Cele mai bune botezuri sunt oficiale adeseori de criticii ostili – vezi impresionismul și cubismul. Termenul „nabism” – ai cărui simpatizanți principali au fost Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel și sculptorul Maillol – a fost născocit de poetul Henri Cazalis. *Nabi* înseamnă „profet” în ebraică și arabă; prin urmare, nabiștii urmau să revitalizeze pictura la fel cum străvechii profeți evrei revitalizaseră religia. Însă nu exista nimic demn de observat nici în subiectele alese – viața modernă de zi cu zi –, nici în comportamentul personal, care era în general umil. Un observator cu simțul umorului a sugerat că se numeau așa fiindcă „majoritatea purtau bărbi, unii erau evrei și erau cu toții teribil de cinstiți” (n.a.).
- [15](#) - *Cézanne: A Life* de Alex Danchev, 2012 (n.a.).
- [16](#) - „În vis” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [17](#) - „Vai, ce oroare!” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [18](#) - „E o dorada” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [19](#) - „Nu, e un calcan” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [20](#) - „Asta e frumos” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).

- [21](#) - Trimitere la povestirea *Berenice* a lui Edgar Alan Poe (n. tr.).
- [22](#) - „Furtuna” – în lb. it. în orig. (n. tr.).
- [23](#) - „Împrăștiere, disipare” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [24](#) - „E o adevărată declarație de dragoste” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [25](#) - „Rochia neagră și rochia verde” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [26](#) - „Lumea bună” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [27](#) - „Micuța” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [28](#) - „Intimități” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [29](#) - „Viața ucigătoare” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [30](#) - „Studiu de fese” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [31](#) - „Patria” – în lb. germ. în orig. (n. tr.).
- [32](#) - „Copil-minune” – în lb. germ. în orig. (n. tr.).
- [33](#) - Jucărie alcătuită dintr-o bilă și un bețișor; hopa-mitică – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [34](#) - „Linia vieții” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [35](#) - „Zăpada” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).
- [36](#) - Și cum proprietarul firmei e și coproprietar al clubului de fotbal Crystal Palace, suporterii de pe terasa de la Selhurst Park pot să-și coboare privirile și să vadă sticlele de vin pictate ale lui Magritte împodobind acoperișurile de la vestiarele gazdelor și ale

oaspeților. E o mică dislocare pe care nu poți să nu simți că pictorul ar fi aprobat-o (n.a.).

[37](#) - „Vorbă de duh, calambur” – în lb. fr. în it. (n. tr.).

[38](#) - „Demodat” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).

[39](#) - *Man with a Blue Scarf* de Martin Gayford (2010); *Breakfast with Lucian* de Geordie Greig (2013) (n.a.).

[40](#) - Personaj din volumul *Vântul prin sălcii* de Kenneth Grahame (n. tr.).

[41](#) - „Ce se pierduse” – în lb. fr. în orig. (n. tr.).